ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ

Content and Experiment in Kannada Plays

(೨೦೦೦ ಇಸವಿ ನಂತರದ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ)

(ಎಂ.ಫಿಲ್ ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಸಂಪ್ರಬಂಧ)

(ರಿ.ನಂ ೧೫೦೧೦೧೦೩೦೦೧೦)

ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ–೫೮೩೨೭೬
೨೦೧೫–೧೬

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ

Content and Experiment in Kannada Plays

(೨೦೦೦ ಇಸವಿ ನಂತರದ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ)

(ಎಂ.ಫಿಲ್ ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಸಂಪ್ರಬಂಧ)

(ರಿ.ನಂ ೧೫೦೧೦೧೦೩೦೦೧೦)

ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ, ಹಂಪಿ ೫೮೩೨೭೬

೨೦೧೫-೧೬

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ

(೨೦೦೦ ಇಸವಿ ನಂತರದ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ)

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ ಒಂದು

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ, ಸ್ವರೂಪ

ಪೀಠಿಕೆ:

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ, ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಪ್ರಬಂಧ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿಯೆ ಹೆಚ್ಚು ಜನಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕವು ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವುದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಫಲತೆಯು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಕೃತಿಯು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಈತನ ಪರಿಶ್ರಮ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವವನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಂಭ ಮಾಡಬೇಕು, ಇಷ್ಟೆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ಕೆಲವು ನೀತಿ–ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ "ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನಾಟಕದ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮಾಹಿತಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ – ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟರು, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ರಂಗದೃಶ್ಯ, ನಾಟಕಕೃತಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಡುವ ನಾಟಕಕಾರ, ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸುವ ಸೂತ್ರಧಾರ(ನಿರ್ದೇಶಕ), ನಾಟಕದ ಮೇಳ(ಸಂಗೀತ), ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಸಮೀಕ್ಷಕರು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಅಂಗಗಳು"[1]ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ವಿಧಾನ, ಕೃತಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ, ಅಭಿನಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆ, ರಂಗಸಂಗೀತ, ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಸಂಘಟಿತಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕ ಎಂದೊ ಒಂದು ಸಾರಿ ನೋಡಿ ಮರೆಯುವ ಸಾಧನವಲ್ಲ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿ–ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ–ಸಮಾಜಗಳ ನಡುವೆ ಅನ್ಯೂನ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸದಾ ತನ್ನದೆಯಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕವನ್ನು ಓದುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಲು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಭಾಷೆ, ವಸ್ತು, ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳು ತುಂಬಾ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದೆ ಅದರ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯು ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ತನ್ನಲ್ಲಿ

ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತವೆ. ಈಗಾಗಿಯೆ "ರಂಗಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯತೆ"[೨] ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ನಾಟಕದ ಚಾಲನೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ರಂಗಪಠ್ಯವಾದಂತೆ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪಾತ್ರ–ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಚರಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ನ ಕಡೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಒಂದಾಗಿದೆ, ಇದು ಈಗಾಗಲೆ ಬೆಳೆದು ಸದೃಢವಾಗಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ–ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಇಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ನಾಟಕ ಮೊದಲು ಜನಪದ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳು ಎಂಬ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾದ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಪಾರಸಿಕರು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕಕಾರರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಯವರು ಆ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ತಮ್ಮ ರೂಪಾಂತರ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅದ್ಭುತವಾದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ವೀ.ಸಿ, ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ಪು.ತಿ.ನ ಮುಂತಾದವರು ಶ್ರೀಯವರ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕರು. ನವೋದಯ ಕನ್ನಡ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ದುರಂತ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ ಮತ್ತು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು, ಮುಂದೆ ಹಲವಾರು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದವು.

ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆಯಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿನತ್ತ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರ ಗಮನ ಹರಿದದ್ದು ಮತ್ತು ಜೀವನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ರಚಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಿದ್ದ ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿದರು. ಕೈಲಾಸಂರವರ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ನಂತರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾದರೂ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇರಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕರ್ಕಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ಶಿವರಾಮ ಧಾರೇಶ್ವರರ ಕನ್ಯಾವಿಕ್ರಮಗಳೆರಡೂ ಅಂದಿನ ಹವ್ಯಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಸ್ತ್ರೀ ಶೋಷಣೆಯ ಕರಾಳ ಮುಖವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವು ಕೇವಲ ಓದು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದವೇ ಹೊರತು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆ ನಂತರ ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ

ಮೂಲಕ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತು. ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮುಂದಿನ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

೧) ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯವು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಆ ಮೂಲಕ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ ಎಂಬುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಠ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದನು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಎನ್ನುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಪಠ್ಯವಾಗಷ್ಟೆ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳದೆ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಆಯಾಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ವಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು. ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

೨) ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಕರ್ತೃವಿನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಓದುಗರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಹನ ಮಾಡಲು ಕೃತಿಕಾರ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಾಗ ಕೆಲವು ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮತ್ತೊಂದು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

೩) ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗದೆ ಹೋಗಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

೪) ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಅದರ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನು ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಔಚಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂವಹನ ರೀತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು **‘ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ’** ವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ಸ್ವರೂಪ

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಸಂಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಐದು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಅಧ್ಯಾಯ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರರು ಹೇಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುವುದರ ಸಮೀಕ್ಷೆಯ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಲಭ್ಯವಿರುವ ದಾಖಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಆಕರಗಳಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಜಾನಪದ, ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ರೆಪರ್ಟರಿ ಮತ್ತು ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ಅರ್ಥ, ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಕಂಬಾರರ 'ಶಿವರಾತ್ರಿ', ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್ ಕಂಡ ಕನಸು', ಕೆ.ವಿ ಅಕ್ಷರರ 'ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ', ಸುಜಾತ ಅಕ್ಕಿ ಅವರ 'ಚಾಮಚೆಲುವೆ', ಕೆ. ವೈ ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ಪಂಪ ಭಾರತ'– ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ಐದರಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ನಾಲ್ಕು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಅಂಶಗಳ ವಿವರಣೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ, ಜೊತೆಗೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಿಂಧ ಕಂಡುಕೊಂಡಂತಹ ಫಲಿತಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಬಳಸಿರುವ ಮೂಲ ಮತ್ತು ಪೂರಕ ಆಕರಗಳಾದ ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

ಕೊನೆಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು:

೧) ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ: ರಾಮನಾಥ ಹೆಚ್.ಕೆ. ಪು.ಸ.೦೫
೨) ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ: ಪ್ರಸನ್ನ, ಪು.ಸ.೦೩

****

ಅಧ್ಯಾಯ ಎರಡು

ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ತಡವಾಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಇಂದು ತನ್ನದೆಯಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನೂ, ಜನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು.

ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯರ ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ "ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ"(೧೯೬೨), ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮೊದಲನೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಕಲೆಯ ಆರಂಭ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು, ದೇಶಿಯ ನಾಟಕಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣ – ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು–ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರು ತಮ್ಮ ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವಾದ "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ"ಎಂಬ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ೧೯೮೩ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ. ಅವರು ಅಯಾಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಜಾನಪದಿಯ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಸಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ತುಂಬಾ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವಿಷಯಗಳಾಗಿವೆ.

ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ "ನಾಟಕ–ರಂಗಕೃತಿ"(೧೯೮೫) ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿರುವಂತಹ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂಬ ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಅನುಭವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ, ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎನ್ನುವ ಲೇಖನಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತಹ ಉಪಯುಕ್ತ ಲೇಖನಗಳಾಗಿವೆ. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಮೂವರು ನಾಟಕಕಾರರಾದ – ಸಂಸ, ಮಾಸ್ತಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಇವರ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗ, ಜಿ.ಬಿಜೋಷಿ ಅವರ 'ಕದಡಿದ ನೀರು', ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್'– ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ ನಾಟಕ–ರಂಗಕೃತಿಯು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

[illegible]

ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ ಅವರ 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ'(೧೯೯೪) ಈ ಕೃತಿಯು ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ: ಪಶ್ಚಿಮ – ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಗ್ರೀಕರ ನಾಗರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ರೋಮನ್ ರಂಗ ವೈಭವ, ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ: ಭಾರತ –ಆರಂಭ ಕಾಲದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ–ಸೂತ್ರೀಕರಣ, ವಾಚಕ ಪರಂಪರೆ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸುವರ್ಣ ಯುಗದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕದವರೆಗೆ: ಪಶ್ಚಿಮ – ಮಧ್ಯಯುಗದ ಉತ್ಸವಗಳು, ಮೆರವಣಿಗೆಗಳು, ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮರಸ್ಯ, ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ. ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್, ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಆಮೇಲಿನ ನಾಟಕಕಾರರು, ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕದವರೆಗೆ: ಭಾರತ – ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಭಕ್ತಿ ಮೂಲದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ರಂಗಭೂಮಿ: ಪೂರ್ವ ಮತ್ತ ಪೂರ್ವದ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಜಪಾನಿನ ರಂಗಭೂಮಿ, ನೋಹ್ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ, ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ: ಪಶ್ಚಿಮ – ಯುಗಯುಗದ ಹೊಸ ವಾಸ್ತವ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರವೇಶ, ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ, ವಾಸ್ತವವಾದದ ಆಚಾರ್ಯ ಚೆಕಾಫ್, ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು, ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ: ಭಾರತ – ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ತುಂಗ, ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗ, ಶತಮಾನ ದಾಟಿದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ.. ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿರುವ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪರಿಸರ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯೊ ಅದೆಲ್ಲದರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಎನ್.ಎಸ್.ವೆಂಕಟರಾವ್ 'ನವಕರ್ನಾಟಕ ಕೈಪಿಡಿ–ರಂಗಭೂಮಿ' (೨೦೦೧) ಈ ಕೃತಿಯು ಕನ್ನಡ ಓದುಗರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಂತಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಜೀವಂತ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಿತಿ – ಗತಿಗಳಿಗೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರೆಪಿಸುತ್ತ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ – ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗ – ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ನೇರವಾಗಿಯೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ರಂಗಶೈಲಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಹಿನ್ನೋಟದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಮುನ್ನೋಟದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿ, ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆ, ರಂಗ ಸಂಯೋಜನೆ, ರಂಗಚಿತ್ರಣ ಕೊನೆಗೆ ರಂಗಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕೃತಿ, ರಂಗಕೃತಿ, ನಿರ್ದೇಶನ, ನಾಟಕಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ, ನಿರ್ದೇಶನ ಪುಸ್ತಕ, ನಾಟಕಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ – ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಉಳಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಡಾ.ರಾಜು ಹೆಗಡೆಯವರ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ(೨೦೦೭), ಡಾ.ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ(೨೦೦೭), ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಡೋಣೂರ ಅವರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ(೨೦೦೭), ಹೆಚ್.ಕೆ.ರಾಮನಾಥ್ ಅವರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ(ಮೊದಲ

ಮುದ್ರಣ–೧೯೯೦, ಎರಡನೆ ಮುದ್ರಣ–೨೦೦೭), ಜಿ.ಎಸ್.ಅಮೂರ ಅವರ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ–ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿವೆ.

'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ' – ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, 'ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ'–ಮೈ.ಸು.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್, 'ರಂಗನಾಟಕ – ಪ್ರಸಾರನಾಟಕ'– ಹೆಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ್, 'ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು'–ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, 'ನಾಟಕ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರ'– ಎಂ.ಸಿ.ಮಹದೇವಸ್ವಾಮಿ, 'ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥಾನ'– ಟಿ.ವಾಸುದೇವಯ್ಯ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಲೇಖನಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮದೆಯಾದ ಬೆಳಕನ್ನು ಬೀರುವಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಇಷ್ಟೇಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಇದ್ದರೂ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ತುಂಬಾ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಸಹ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ನ ಕಡೆ ಸೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವವರು ಉತ್ತಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕಕಾರರಾದವರು ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ತಮಗೂ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ನಡುವೆ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನ್ಯೂನ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರಂಗಕೃತಿಯು ಸಮಾಜದ ನಿಲುವುಗನ್ನಡಿಯಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಣದ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ದೊರೆಯುವಂತಿರಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ರಚಿತವಾದ ರಂಗಕೃತಿಯು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದಂತಹ ಕೆಲವೊಂದು ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುದು ತುಂಬಾ ಪ್ರಶಂಸೆ ಪಡುವ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡು ಈಗಾಗಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಪ್ರಬಂಧ, ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ಆಯ್ದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು. ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

****

ಅಧ್ಯಾಯ ಮೂರು

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಲುವಾಗಿಯೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗರನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಸೆಳೆಯುವಂತಹ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾನವನ ಶರೀರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವಸ್ತು ದೇಹವಾಗಿಯೂ, ಅಭಿನಯವು ಜೀವವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ದೇಹವನ್ನೂ ಜೀವವೂ, ಜೀವವನ್ನು ದೇಹವೂ ಪರಸ್ಪರ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವಂತೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಭಿನಯವೂ, ಅಭಿನಯವನ್ನು ವಸ್ತುವೂ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯವು ಜೀವದಂತೆ ಸಚೇತನ ವಸ್ತು ಈ ವಸ್ತುವು ಅಭಿನಯ, ನಾಟಕಕರ್ತ, ನಟ – ಇವರ ಮೂಲಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಮನಗಳನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಂಪರೆಗಳು ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅವುಗಳೇಂದರೆ–

೧) ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ,
೨) ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮತ್ತು
೩) ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ.
೪) ರೆಪರ್ಟರಿಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳು

ಈ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆ ಕೊನೆಯದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಜನಪದ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿವೆ. "ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಉಳಿದೆರಡು ಪರಂಪರೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವವೆ ಆಗಿದೆ"[೧]. ಹಾಗಾಗಿಯೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯು ತನ್ನದೆಯಾದ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಓದುಗ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೧) ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

"ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ (ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್ ರವರು– ರಂಗಭೂಮಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಪದವನ್ನು 'ವಾಹಿನಿ' ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ) ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಭೂತಾರಾಧನೆ, ಅಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಭೂತಗಳನ್ನೂ, ಚೌಡಿ, ದೆವ್ವಗಳನ್ನೂ ಆರಾಧಿಸುವುದು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿದೆ"[೨]. ಈ ರೀತಿಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕುಣಿದು ತೋರಿಸುವ ರಂಗರೂಪ ಈ ಉಗ್ರ ಸ್ವರೂಪದ ಭೂತನೃತ್ಯಗಳಾಗಿವೆ.

ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಾಗಪೂಜೆ. ನಾಗನ ನೃತ್ಯಾರಾಧಕರಾದ ಪಾತ್ರಿ ನಾಗಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ

ನಾಗಪೂಜೆಯನ್ನು ಕೆಲವೊಂದು ಕಡೆ ಗೌರಿ ಗಣೇಶ ಹಬ್ಬವೆಂದು ಆಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಪೂಜೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಒಂದು ಆರಾಧನಾ ಪದ್ಧತಿ ಎಲ್ಲವ್ವನ ಕುಣಿತ, ಈ ಎಲ್ಲವ್ವನ ಕುಣಿತ ಅಲ್ಲಿನ ಬಯಲಾಟಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೀರಗಾಸೆ ಕುಣಿತ, ಪುರುವಂತರು, ಕೋಲಾಟ, ಕೋಲೆ ಬಸವನಾಟ, ಹಗಲುವೇಷ, ಬಹುರೂಪಿ ಮೊದಲಾದ ಜನಪದ ರೂಪಗಳು ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದುವು. ಹಾಗೆಯೆ ಹರಿಕಥೆ, ಶಿವಕಥೆ, ಕಂಸಾಳೆಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಭಾಷಣಾ ತಂತ್ರ, ಹಾಡು, ಅಭಿನಯ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಜಾನಪದ ರೂಪಗಳು ಕನ್ನಡಿಗರ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಜನರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟಗಳೆರಡೂ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಇದ್ದವಾದರೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಹುಟ್ಟು ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದಲೆ ಬೆಳೆದ ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದು.

ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ, ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟ, ಮೂಡಲಪಾಯ, ಪಡುವಲುಪಾಯ, ದಾಸರಾಟ, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ, ಡಪ್ಪಿನಾಟ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟ, ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಆಟಗಳನ್ನೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆ, ಉತ್ಸವ, ಜಾತ್ರೆ, ಸಂತೋಷಕೂಟಗಳಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಯಲಾಟಗಳು ಸುಗ್ಗಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಬೇಸಿಗೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟರು ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕವೆ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೆ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುಕೊಂಡ ವರ್ಗ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉದಯವಾಯಿತು.

ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ನಡುವೆ ಅವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೂ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ವಾಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಈ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಸುಮಾರು ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶಾಸನಗಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಪಟ್ಟದಕಲ್ಲಿನ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ(ಕ್ರಿ.ಶ.೮೫೦) ನಟನೊಬ್ಬನ ವರ್ಣನೆಯಿದ್ದು, ಈತ ನರ್ತಕನಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವ ಮೊದಲ ಕೃತಿ ಇದರ ಕಾಲ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ.೮೭೦ ಇದರಲ್ಲಿ 'ಪಗರಣ' ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಒಂದೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪಗರಣ ವೆಂಬುದು ನಾಟಕವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ"[೩]. ಪಗರಣ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ಜಾನಪದ ನಾಟಕವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಪಗರಣ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ನಡುವೆ ಹುಟ್ಟಿ ಅವರ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿದ್ದ ಒಂದು ನಗೆ ನಾಟಕ. "ಹಾಸ್ಯ, ಅಶ್ಲೀಲಗಳೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಪಗರಣದಲ್ಲಿ ವೇಷ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕುಣಿತ, ವಾದನ, ಹಾಡುಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಪಗರಣದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ"[೪]. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ

ಹಳೆಯದಾಗಿದೆ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಕೃತಿ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದ ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪದ್ಯಗಳಿಗೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇರುವುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ಕ್ರಿ. ಶ. ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚಿನಿಂದಲೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೌಖಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಮೊದಲನಾಟಕ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೭೦೦ ರಲ್ಲಿನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ಇದನ್ನು ಬರೆದವ ಸಿಂಗರಾರ್ಯ, ಈತ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿ, ಈ ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ ನಾಟಕವು ಶ್ರೀಹರ್ಷ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಅನುವಾದವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಿಂಗರಾರ್ಯ ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂದು ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿತ್ತೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಸಾಕ್ಷಿಗಳೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. "ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ ರಚಿತವಾದ ನಂತರ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಬರೆಯಲ್ಪಡಲಿಲ್ಲ. ಆ ನಂತರ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಉದಯವಾಯಿತು"[3] ಆದುದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬಂದಿತು.

೨) ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತರುವಾಯ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಆಗ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಇಡಿ ಭಾರತ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಕಪಿಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇವರ ಆಡಳಿತದ ಅವಧಿಯನ್ನು ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅವು ಭಾರತದ ಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದವು. ಅದರ ಭಾಗವಾಗಿ ಈಗಾಗಲೆ ಇದ್ದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಅನೇಕ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಉದಯವಾಯಿತು. ಅದೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ವೃತ್ತಿನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಪುರಾಣಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡು, ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಉಗಮ ಈ ಅನುವಾದಗಳಿಂದಲೆ ಆಯಿತು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ, ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತೆ, ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ರತ್ನಾವಳಿ, ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣನ ವೇಣಿಸಂಹಾರ–ಈ ನಾಟಕಗಳು ತರ್ಜುಮೆಯಾಗಿ ರಂಗವನ್ನೇರಿದವು. ಆಗ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು.

ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ೧೮೮೧ ರಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಿದ 'ಶಾಕುಂತಲ' ದಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಬೊಂಬಾಯಿನಿಂದ ರಂಗ ಪರಿಕರದ

ಪರದೆ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತಂತೆ. ಇದೆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಂಡ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ 'ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಎಂಬ ಕಂಪನಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಕಂಪನಿಯು ಇಂದ್ರಸಭಾ ಮತ್ತು ಲೈಲಾಮಜನೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲೂ, ಬಾಣಾವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಮರಾಠಿಯಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯಿಸಿತ್ತು. "ದಿವಾನ್ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ಸೂಚನೆಯಂತೆ 'ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ರತ್ನಾವಳಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದಿತು. ನಂತರ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳನ್ನೂ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಜನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು."[೬] ಆ ನಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿತು.

೧೯೦೨ರಲ್ಲಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು 'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಪ್ರಾರಂಬಿಸಿದರು. ಇವರು ರವಿವರ್ಮನ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕಂಪನಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಪೋಷಾಕುಗಳನ್ನು ಹೊಲಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರ 'ಗುಲೇಬಕಾವಲಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೆಕ್ಕು, ಇಲಿ, ಮುಂಗುಸಿಗಳೂ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ ಪ್ರೋತ್ಸಹದಿಂದ ಮುಂದುವರಿದ ಹಲವು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತ್ತು. ಈ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗುಬ್ಬಿ ಚಂದಣ್ಣನವರು 'ಗುಬ್ಬಿ ಚನ್ನ ಬಸವೇಶ್ವರ ಕೃಪಾ ಪೋಷಿತ ನಾಟಕ ಸಂಘ'ವನ್ನು ಅಜೀಜ್ ಸಾಹೇಬ್ ಮತ್ತು ನೀಲ ಕಂಠಪ್ಪ ಅವರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೀರಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದರು. ೧೮೮೪ರಲ್ಲಿ ತುಮಕೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಗುಬ್ಬಿಯ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ನಾಟಕ ಸಂಘವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿ ಕುಮಾರ ರಾಮನ ಕಥೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿದರು. ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ ಪ್ರೋತ್ಸಹದಿಂದ ಉತ್ತೇಜಿತರಾದ ಕಲಾವಿದರು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ನಂತರ ಚೋರ ಕಥೆ, ಸೋಮಶೇಖರ ಚಿತ್ರಶೇಕರ ಚರಿತ್ರೆಎಂಬ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾದುದ್ದರಿಂದ ಗುಲೇಬಕಾವಲಿ, ಪಾಂಡವ ವಿಜಯ, ಸತ್ಯ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಇಂದ್ರಸಭಾ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾಟಕಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

೧೮೯೬ರಲ್ಲಿ ಆರು ವರ್ಷದ ಬಾಲನಟನಾಗಿ ಸೇರಿದ್ದ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನೆ ಈ ಕಂಪನಿಗೋಸ್ಕರ ಮುಡಿಪಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ೧೯೨೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಯ ಮಾಲೀಕತ್ವ ಪಡೆದು ಸುಮಾರು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಅನೇಕ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ವೃತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 'ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ'ಯು ತುಂಬಾ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಂಪನಿಯು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಊರಿನಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರ ಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ರದ್ದುಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕರತ್ನ ಎಂಬ ಬಿರುದು ಪಡೆದ ಈ ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ನಟ–ನಟಿಯರಿದ್ದುದಲ್ಲದೆ ಆನೆ, ಕುದುರೆ, ಜಿಂಕೆ, ಗಿಳಿ, ನವಿಲು–ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರಾಣಿಪಕ್ಷಿಗಳೂ ಇದ್ದುವು. "೧೯೩೮ರ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ

ಕಂಪನಿಯು ಇಡಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಯಾವುದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ"[೭]. ಈ ಇಡಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಎರಡು–ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ತನ್ನ ಶ್ರೇಯಸ್ಸನ್ನು ಹೊಂದಿತು.

ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ೧೯೨೦ ರಲ್ಲಿ ರಂಗನಾಥ ಭಟ್ಟ 'ಅಂಬಾ ಪ್ರಸಾದಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಯು ಉದಯವಾಯಿತು. ಇದು ಇಡಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಾಡಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿತು. ಅಬ್ದುಲ್ ರಹಮಾನರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ 'ಭಾರತ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಮತ್ತು ವಿ.ವಿ.ನಾಯಕ್ ಅವರ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್' ಈ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಇತರ ಕಂಪೆನಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬೆಳೆಯಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಲು ತಮ್ಮದೆಯಾದ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ಈ ನಾಡಿಗೆ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವು ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತವೆ.

೧೮೭೪ರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿ ಗದಗಿನಲ್ಲಿ 'ಗದಗಿನ ವೀರ ನಾರಾಯಣ ಪ್ರಸಾದಿತ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಶಾಂತಕವಿಯವರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದವು, ೧೮೭೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ 'ಹಲಸಂಗಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ' (ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯ ಇಸವಿಯು ಕಾ.ವೆಂ.ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿಯವರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ–೨೦೦೫ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ೧೮೮೬ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ ಪು.ಸಂ=೪೦), ೧೯೦೨ರಲ್ಲಿ 'ಕೊಣ್ಣೂರಕರ ಕಾಡ ಸಿದ್ದೇಶ್ವರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ (ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಅಭಿನಯಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು), ೧೯೦೪ರಲ್ಲಿ ಹಲಗೇರಿಯಲ್ಲಿ ಲಿಂಗನಗೌಡ ಪಾಟೇಲ ಎಂಬುವವರು 'ಹಾಲ ಸಿದ್ದೇಶ್ವರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ೧೯೧೪ರಲ್ಲಿ ವಾಮನ ರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ್‌ರು 'ವಿಶ್ವ ಗುಣಾದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'–ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಮತ್ತು ಇತರೆ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಈ ಕನ್ನಡ ಭೂಮಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಜನತೆಗೆ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ನೀಡಿದ್ದರು.

ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಗಳೊಡನೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ನಿಂತಾಗ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಅನೇಕ ಕಂಪೆನಿ ಮಾಲೀಕರು, ನಟ–ನಟಿಯರು ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಪಾದರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿದರು. ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು, ಕಾಲ ನಂತರ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯಿತು. "ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿ, ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಮಿತ್ರ ಮಂಡಳಿ, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯಿಡು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳೂ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಮುಂದುವರೆದಿದ್ದವು. ಈಗೆ ಅವನತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಉದಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗದಿದ್ದರೂ ಜನರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇದನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಪೋಷಿಸಿದ್ದು

ಕನ್ನಡದ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ”[೬]. ಇಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಮುಖ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ “ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅವನತಿ ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತೆಂಬುದು ಸೂಕ್ತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅತೃಪ್ತಿ, ಅದರ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು”[೭] ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

೩) ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದೂ ಸಹ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ಶಿಕ್ಷಣ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತದ ಪರಿಣಾಮ, ಔದ್ಯೋಗಿಕರಣ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದವು ಕಾರಣೀಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರರು, ಕಾರ್ಖಾನೆ ಕೂಲಿಕಾರರು, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥರು–ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದವರು ಸೇರಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯೆ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಇಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾ ತುಂಬಾ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಯಿತು.

ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ೧೯೦೪ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತಹ ‘ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ ಮಂಡಳಿ’ಯೆ ಮೊದಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಈ ಮಂಡಳಿಯ ನೇತೃತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಚುರಮುರಿಯವರು ಅನುವಾದಿಸಿದ ‘ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ’ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರರೆ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಗದಗ, ಬಾಗಲಕೋಟೆ, ವಿಜಯಪುರ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವೆನ್ನಾಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರ ‘ದಿ ಯಂಗ್ ಮೆನ್ಸ್ ಪುಟ್‌ಬಾಲ್ ಕ್ಲಬ್ ಅಸೋಸಿಯೆಷನ್’(೧೯೧೪), ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ ಅವರ ‘ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನಿ ಸಂಘ”(೧೯೨೭) ಪ್ರಮುಖವಾದವು. ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ ಅವರು ಗೋಲ್ಡ್ ಸ್ಮಿತ್ಸ್ ನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕ ‘ಷಿ ಸ್ಟೂಪ್ಸ್ ಟು ಕಾನ್‌ಕರ್’ ನ ಆಧಾರದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡಿ ‘ಪತಿವಶೀಕರಣ’ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಇದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಯಲ್ಲವಾದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

“ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ‘ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್’ ಸಂಸ್ಥೆಯು ೧೯೦೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ವಿದ್ಯಾವಂತ ತರುಣರು, ವಕೀಲರು, ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಮತ್ತಿತರ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳಿಂದ ಸುಮಾರು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಂಡಳಿಯು ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿತ್ತು. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರವರ ‘ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ’ ಮತ್ತು ಸಂಸರ ‘ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ’ ನಾಟಕಗಳು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರಥಮ ಮತ್ತು ದ್ವಿತೀಯ ಬಹುಮಾನ ಗಳಿಸಿದವು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಕೈಲಾಸಂ ಯುಗ ಸುಮಾರು ೨೫ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಭದ್ರವಾಗಿ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು

ಕೈಲಾಸಂಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ”[೧೦]. ಆದುದರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಬಂದಿತು ಮತ್ತು ಕೈಲಾಸಂರವರಿಂದ ಉತ್ತಮ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಉದಯವಾಯಿತು.

“ಕೈಲಾಸಂ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದ ಕಡೆ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದಂತೆ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದರು”[೧೧] ಎಂಬಂತಹ ಮಾತುಗಳು ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿವಿಧ ಕಡೆ ಬೆಳೆಯಲು ಕಾರಣರಾದ ದಿಗ್ಗಜರನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಉತ್ತುಂಗಶಿಖರಕ್ಕೆರಿತು.

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ತಮ್ಮ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳೊಡನೆ ಭಾಷಾಂತರ, ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೂ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟರು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ಗದಾಯುದ್ಧ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಪಾರಸಿಕರು–ಮುತಾಂದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಇದೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರ ಬಿರುಗಾಳಿ ಮತ್ತು ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ ಹಾಗೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಯೋಆಟ ನಾಟಕಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಸಹ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಅಲ್ಪ. ಈಗಾಗಿಯೆ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿಲ್ಲ.

“ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ೧೯೪೦ ರಿಂದ ೧೯೬೦ರ ಕೊನೆಯವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಿರುವು ನೀಡುವಂತಹ ಯಾವ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳೂ ರಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ “ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ ಪೀರಿಯಡ್” ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಕತ್ತಲೆಯುಗದಲ್ಲಿಯೆ ಪ್ರಮುಖ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಹುಟಿಕೊಂಡವು. ಛಾಯಾಕಲಾವಿದರು, ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರು, ಶಶಿಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾಜ್ಯೋತಿ”[೧೨] ಮುಂತಾದ ರಂಗತಂಡಗಳು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಶ್ರೀರಂಗರು ೧೯೩೩ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ‘ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿ ಸಂಘ’(ಧಾರವಾಡ)ವು ಕನ್ನಡ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಟರಾಗಿ–ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ದೀರ್ಘ ಕಾಲದಿಂದ ಹೊಂದಿರುವವರು ಎಂದರೆ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರ ಗಣನೀಯವಾದರೆ. “ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳು ಆಗೊಂದು ಈಗೊಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವರ ‘ಬಹದ್ದೂರ್ ಗಂಡ’ ನಾಟಕ ಸುಮಾರು ೧೫೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಬಾರಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಾಖಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತ್ತು”[೧೩]. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಸರಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸೀಮಿತ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಕನಿಷ್ಠ ಬೆಳಕಿಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಅದ್ದೂರಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಶಾಲಾ–ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ ‘ಉಂಡಾಡಿ ಗುಂಡ’, ‘ಬಹದ್ದೂರ್ ಗಂಡ’, ‘ಮೀನಾಮದುವೆ’ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಹಲವಾರು ಬಾರಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿರುವುದು ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ.

ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರೊಂದಿಗೆ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಎ.ಎಸ್.ಮೂರ್ತಿ, ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತ್, ನವರತ್ನ ರಾಂ, ಕ್ಷೀರಸಾಗರ, ಕೆ.ಗುಂಡಣ್ಣ–ಮುಂತಾದವರು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರು.

ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನ ಪಡೆಯ ತೊಡಗಿತು. ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಾಟ್ ಲೈಟ್, ಸೈಕ್ಲೋರಮಾಗಳ ಬಳಕೆ ನಾಟಕದ ದಿಕ್ಕನ್ನೆ ಬೇರೆಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯುತ್ತವೆ. ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ರೂಂ ನಾಟಕಗಳ ಬದಲಿಗೆ ಭಿನ್ನ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಈಗೆ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯತೊಡಗಿತು. ನಟ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ತರಬೇತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮನಗಂಡು ತರಬೇತಿ ಶಾಲೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. "ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ 'ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ' ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ, ಬಿ.ವಿ.ಶಿವಾನಂದ್, ರಾಮಮೂರ್ತಿ ಮೊದಲಾದವರು ಹೋಗಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು ಬಂದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದರು. ಮೇಕಪ್ ನಾಣಿಯವರು ಇದೆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ತೆರಳಿ ಅಲ್ಲಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ಪಡೆದು ಬಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭೇಟಿ ನೀಡಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಕಾರರ, ನಿರ್ದೇಶಕರ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಾಭಾವ ಬೀರಿತು"[೧೪].

೧೯೬೦ರ ನಂತರ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ, ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ನೀಡಿದವು. ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾದ ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ ನಾಟಕದ ನಂತರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾಯಿತು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪಾದಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿದರು. ಇದರ ಹಿಂದೆಯೇ ಅವರ ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಬಿ.ಸಿ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತು. ನಂತರ ಬಂದ ಹಯವದನ, ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿತು. ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ, ನಾಗಮಂಡಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆ ನಂತರ ಕಾರ್ನಾಡರು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿಯೂ ಅವರ ಮೊದಲ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಹೊಸ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರತ್ತ ಗಮನವಹಿಸಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಒಂದು ಕಲೆ ಎಂಬುವುದನ್ನು ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವವರೆಲ್ಲರೂ ಅರಿತುಕೊಂಡರು. ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಿಂದ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು ಬಂದ ಕನ್ನಡ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನಟ–ನಟಿಯರು, ರಂಗತಜ್ಞರೊಡನೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು ನೀಡಿದ ಸಹಯೋಗದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಳೆಗಟ್ಟಿತು. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ನಟ–ನಟಿಯರು, ತಾಂತ್ರಿಕವರ್ಗದವರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇವರಿಗೂ ತರಬೇತಿಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂಬ ಅರಿವು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗದ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿಯೆ ರಂಗ ತರಬೇತಿ ಶಿಬಿರಗಳು ನಡೆದವು. ಅಲ್ಲದೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಮುಂತಾದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ನಾಟಕ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಪದವಿ ನೀಡಲಾರಂಭಿಸಿದವು.

ಹಾಗೆಯೆ ಅಭಿನಯ ತರಂಗ ವಾರಾಂತ್ಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲೂ, ನೀನಾಸಂ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನಲ್ಲೂ ಉದಯವಾದವು.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಜಿಸುತ್ತಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಪರ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆ ರಂಗಾಯಣವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಪನ್ಮೂಲ ಹಾಗೂ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ತೆರೆದಿದೆ. ವೃತ್ತಿಪರ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿತಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ಮಾಣದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯತ್ನದ ಸುಳಿವು ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸದಸ್ಯರು ಸಿನಿಮಾ, ದೂರದರ್ಶನಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಅತ್ತಜಾರತೊಡಗಿದರು ಈಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದುತ್ತಾ ತನ್ನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಲುಪುವಂತಂಹ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಗಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಿಗೂ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧ ಇರುವುದನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದುದ್ದರಿಂದ ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ..

೧) ಶಾಲಾ-ಕಾಲೇಜುಗಳು

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಶಾಲಾ-ಕಾಲೇಜುಗಳು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡಿದವು. ಯುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲಿಂದಲೆ ಮುಂದೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಹರಿಯಿತು. ಅಂತರ ವರ್ಗೀಯ, ಅಂತರ ಶಾಲಾ-ಕಾಲೇಜು, ಅಂತರ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ನಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದವು. "ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಹೈಸ್ಕೂಲ್ ಅಥವಾ ಕಾಲೇಜು ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಗಳಿಂದಲೂ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ 'ನ್ಯಾಷನಲ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿಯಾನಿಕ್ ಕ್ಲಬ್' ನಾಟಕ ತಂಡ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು, ಎಂಇಎಸ್, ವಿಜಯಾ, ಆರ್‌ವಿ ಕಾಲೇಜುಗಳು ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ರಾಜ್ಯದ ವಿವಿದೆಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಹಿಂದೆ ಶಾಲಾ ಅಥವಾ ಕಾಲೇಜು ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು"[೧೫].

೨) ಖಾಸಗಿ ತಂಡಗಳು

ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡ ಕೆಲವೊಂದು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸತೊಡಗಿದವು.

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಶಶಿಕಲಾವಿದರ ನಾಟಕ ತಂಡ ೧೯೬೦ರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಸಿತು. ಯುವರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆ ೧೯೭೭ರಿಂದ ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಸುಮಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ರಾಜ್ಯದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಾಗಿತ್ತು. ಕಾಲಭೈರವ ಕಲಾನಿಕೇತನ ತಂಡ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿಯೆ ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ಯಶವಂತಪುರದ ವೀಣಾ ಕಲಾನಿಕೇತನ ಸತತವಾಗಿ ೧೮ ವರ್ಷ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಸಿತು. ನಗರದ ಸೆಕ್ರೆಟರಿಯೇಟ್ ಕ್ಲಬ್, ರಂಗ ಗಂಗೋತ್ರಿ ತಂಡಗಳು ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕಲಾವಿದ ಸಂಸ್ಥೆ ಸುಮಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರತಿವರ್ಷ ನವಂಬರ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಸುತ್ತಿತ್ತು. ಮೈಸೂರ್ ಬ್ಯಾಂಕ್ ಕನ್ನಡ ಸಂಘ ಅಂತರ ಬ್ಯಾಂಕ್ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಜ್ಜಂಪುರದ ನಾಟಕ ತಂಡ, ದಾವಣಗೆರೆಯ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಕೆಜಿಎಫ್ ಕನ್ನಡ ಮಿತ್ರರು, ಜೋಗ್‌ನ ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, ಉಡುಪಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ತಂಡ, ದೋಣಿಮಲೈ ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, ಆದಿ ಚುಂಚನಗಿರಿಯ ನಾಟಕ ತಂಡ"[೧೬]–ಇವು ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದವು.

೩) ಸರ್ಕಾರದ ಆಸಕ್ತಿ

೧೯೭೫ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೂ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು. ಇದು ತಾಲ್ಲೂಕು ಮತ್ತು ವಿಭಾಗ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು, ಆದರೆ ಸರ್ಕಾರವು ಸಹ ಇದರಲ್ಲಿ ಬಹುಬೇಗನೆ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು.

೪)ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಸಹ ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಜಿಲ್ಲೆ ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿತು. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದು ಅವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಪರಿಷತ್ತು ಇದ್ದಕ್ಕಿಂದ್ದಂತೆ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿತು.

೫) ಜಾತ್ರೆಗಳು ಮತ್ತು ವಸ್ತುಪ್ರದರ್ಶನಗಳು

ಕೆಲವು ಜಾತ್ರೆಗಳು ಮತ್ತು ವಸ್ತುಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಮನರಂಜನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಹಾಸನದ ದನದ ಜಾತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ವಸ್ತುಪ್ರದರ್ಶನ ಸುಮಾರು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಸಿತ್ತು. ಈಗಲೂ ರಾಜ್ಯಾದದ್ಯಂತ ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಆಚರಿಸುವ ಹಲವಾರು ತಂಡಗಳು ಮನರಂಚನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಬನಶಂಕರಿ ಜಾತ್ರೆ...

೬) ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳು

ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲಿನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಾಗೆಯೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವವರೆಂದರೆ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳ ಕಲಾವಿದರು. "ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿ ಹೋಗಿರುವ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಈ

ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಿಂದ ಬಂದವರು. ಮೈಕೊ ಲಲಿತಕಲಾ ಸಂಘ ಸುಮಾರು ೨೮ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅಂತರ ವಿಭಾಗ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಎನ್‌ಜಿಇಎಫ್, ಐಟಿಐ, ಬಿಇಎಲ್, ಬಿಎಚ್‌ಇಎಲ್, ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್”[೧೭] ಮೊದಲಾದ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ.

ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಿದ್ದರೂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ದೊರಕದೆ ಅಥವಾ ದೊರೆತರೆ ಅವುಗಳ ದುಬಾರಿ ಬಾಡಿಗೆ ತೆರಲಾಗದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಯಾದರೂ ಉಚಿತವಾಗಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವಂತಹ ಅವಕಾಶಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ವರದಾನವಾಗಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಮತ್ತು ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಮೀಸಲಾಗಿಡುವುದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿ ವರ್ಷ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳು ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ವರ್ಷಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಕಡೆ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೆ ಇದ್ದುದ್ದರಿಂದ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಹೊರಬರಲು ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ನೆರವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದು ಸ್ಪರ್ಧೆಯಾದುದ್ದರಿಂದ ತಂಡಗಳು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಮೀರಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದುದರಿಂದ ಅಭಿನಯದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ರಂಗಮಂಟಪ, ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಸ ಪ್ರಸಾಧನ ಮುಂತಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ನಾವಿನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೊಸ ನಟರ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ಸಹ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಕರೆ ತರುತ್ತಿದ್ದವು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ರಂಗ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದವರಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿದಾರರಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಬರುವಂತಹ ತೀರ್ಪುಗಾರ ತಜ್ಞರು ನೀಡುವ ಸಲಹೆಗಳಿಂದಾಗಿ ತಂಡಗಳು ಪ್ರತಿವರ್ಷ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಿಂದಲೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದಿದೆ–ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿರಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿವೆ.

೪) ರೆಪರ್ಟರಿಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳು

೧)ನೀಲಕಂಠೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ– ಸಾಗರ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ:

ಕರ್ನಾಟಕದ ಮಲೆನಾಡು ಪ್ರದೇಶವೆಂದೆ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿರುವ ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಸಾಗರ ತಾಲ್ಲೂಕಿನಿಂದ ಸುಮಾರು ೧೦ ಕಿ.ಮೀ ದೂರದಲ್ಲಿ ನೀಲಕಂಠೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘವಿದೆ. ಈ ಸಂಘವು ರಂಗಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತನ್ನದೆಯಾದ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಮತ್ತು ನೀಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದರ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ರಂಗಚಳುವಳಿವನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿರಿಸುವುದಾಗಿದೆ.

ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡಿರುವ ನೀಲಕಂಠೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘವು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯ ಸೌಲಭ್ಯ ಹಾಗೂ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಉತ್ತಮ ರಂಗ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಹಲವು ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು

[illegible]

ಉದಯಿಸಲು ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿರುವ ಸರ್ಕಾರದ ಅಧೀನ ರಂಗಾಯಣದ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯೆ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ನೀನಾಸಂ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಪರಿಸರವೆ ಅದರ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿಯ ಸುತ್ತಲ ಜನರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಸಹಕಾರದಿಂದಾಗಿ ಈ ಸಂಘವು ಇಡಿ ರಂಗ ಪ್ರಂಪಚದಲ್ಲಿಯೆ ಜನರನ್ನು ತನ್ನತ್ತ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ರಂಗದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅದರ ಪರಿಸರವು ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ನೀನಾಸಂ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡುವುದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಅನೇಕ ವೈಚಾರಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರ ಫಲವಾಗಿಯೆ 'ನೀನಾಸಂ ಚಿತ್ರ ಸಮಾಜ', 'ನೀನಾಸಂ ಜನಸ್ಪಂದನ', 'ನೀನಾಸಂ ತಿರುಗಾಟ', 'ನೀನಾಸಂ ಶಾಲಾರಂಗ' ಹಾಗೂ 'ನೀನಾಸಂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ' ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಈ ನಾಟಕ ಸಂಘವು ಅಮೇರಿಕಕ್ಕೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಪೌಂಡೇಶನ್ ನೆರವಿನೊಂದಿಗೆ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದೆ. ೧೯೮೫ ರಿಂದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಾ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಚರಿಸಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ, ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿರುಚಿ, ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಶಾಲಾ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ ಕಲೆಯ' ಬಗ್ಗೆ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಹುತೇಕ ಭಾಗದ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ರಂಗ ಶಿಬಿರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು 'ನೀನಾಸಂ' ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

"ಕರ್ನಾಟಕದ ಯುವಕರಲ್ಲಿ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡಿ ಇಡಿ ರಾಜ್ಯಾದ್ಯಾಂತ ರಂಗಭಾಷೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ ಕೊಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ದೆಹಲಿಯ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾದ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಪಠ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಡಿಪ್ಲೋಮೊ ಕೋರ್ಸನ್ನು ನೀನಾಸಂ ಪ್ರಾರಂಬಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಈಗಾಗಲೇ ೨೫೦ ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಯುವಕ-ಯುವತಿಯರಿಗೆ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು, ಜೊತೆಗೆ ೪೨ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ೧೫೦ ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಅಭ್ಯಾಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳೂ ಸೇರಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್, ಅಂತಿಗೊನೆ, ಈಡಿಪಸ್, ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್, ಜಂಟಲ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮುಂತಾದವು, ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಊರುಭಂಗ, ಸೂಳೆಸನ್ಯಾಸಿ ಮುಂತಾದವು, ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಧಯುಗ, ಆಷಾಡದ ಒಂದುದಿನ, ಸದ್ದು ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಮುಂತಾದವು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್, ಮೂಕಬಲಿ, ಪೋಲಿಕಿಟ್ಟಿ, ಜಾತ್ರೆ, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ, ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿತ ದಿನಗಳು, ಕತ್ತಲು ಬೆಳಕು, ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು, ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ, ಯಾರೋ ಅಂದರು"[೧೮] ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ.

ನೀನಾಸಂ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಅಧ್ಯಾಪಕರ ಜೊತೆಗೆ ಸುಮಾರು ೬೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಅತಿಥಿ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಭೇಟಿ ನೀಡಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದವರು, ಭಾರತೀಯರು,

ವಿದೇಶಿಯರು ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ನೀನಾಸಂ ಪ್ರತಿ ವರ್ಷವೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿನಿಮಾ, ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವಿದ ಕಾರ್ಯಗಾರಗಳನ್ನು, ಕಮ್ಮಟಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಮಹತ್ವದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ನಿರಂತರ ರಂಗಪ್ರೇಮಿಗಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗಾದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೨) ಶ್ರೀ ಶಿವಕುಮಾರ ಕಲಾ ಸಂಘ (ರಿ) ಸಾಣೇಹಳ್ಳಿ : ಶಿವಸಂಚಾರ

ಸಾಣೇಹಳ್ಳಿಯು ಚಿತ್ರದುರ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹೊಸದುರ್ಗ ತಾಲ್ಲೂಕಿಗೆ ಸೇರಿರುವ ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಗ್ರಾಮ, ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ತರಳುಬಾಳು ಜಗದ್ಗುರು ಬೃಹನ್ಮಠ ಶಾಖಾ ಮಠವಿದೆ. ಹೊಸದುರ್ಗದಿಂದ ತರಿಕೆರೆಗೆ ಹೋಗುವ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೧೬ ಕಿ.ಮೀ ಕ್ರಮಿಸಿದರೆ ಬಲಕ್ಕೆ 'ಶರಣರ ಬರವೆಮಗೆ ಪ್ರಾಣ ಜೀವಾಳವಯ್ಯ' ಎಂಬ ಮಹಾದ್ವಾರವು ಸರ್ವರನ್ನೂ ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀ ಶಿವಕುಮಾರ ಕಲಾ ಸಂಘದ ದಶಮಾನೋತ್ಸವದ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ೧೯೯೭ ರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ್ದ "ಶಿವಸಂಚಾರ", ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಾವರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಜಂಗಮತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆ ಕೊಟ್ಟವರು ಹಿರಿಯ ರಂಗಕರ್ಮಿ ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ ವರ್ಷದುದ್ದಕ್ಕೂ ರಂಗಕಹಳೆ ಮೊಳಗಬೇಕು, ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ರಂಗಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಸಲಹೆ ನೀಡಿ ಅದಕ್ಕೆ "ಶಿವಸಂಚಾರ" ಎನ್ನುವ ಮಹತ್ವದ ಹೆಸರನ್ನು ಅವರೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು.

ಕಲೆಯ ಗಂಧವೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶದ ೨೦ ಯುವಕ-ಯುವತಿಯರನ್ನು ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವರಿಗೆ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಿಂದ ತರಬೇತಿ ಕೊಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ತರಬೇತಿಯ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ನವಂಬರ್ ಮೊದಲ ವಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಣೇಹಳ್ಳಿ ನಾಟಕೊತ್ಸವದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ನಂತರ ಐದಾರು ತಿಂಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಪಾರ ಬೇಡಿಕೆ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯು ತುಂಬಾ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿನ ಜನರು ಶಿವಸಂಚಾರದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ರೀತಿ ನಿಜಕ್ಕೂ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸ್ಪರ್ಶಜ್ಞಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಪಳಗಿರುವ ಅನೇಕ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಶಿವ ಸಂಚಾರ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಪ್ರಸ್ತುತ ೧೪ರ ಹೊಸ್ತಿಲಿನಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಇದುವರೆಗೆ ೪೨ ವಿಭಿನ್ನ ನಾಟಕ ೧೮೦೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ೨೦೦೮ ಜುಲೈ ೨೫ರಂದು "ಶ್ರೀ ಶಿವಕುಮಾರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಶಾಲೆ"ಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಪ್ರತಿ ವರ್ಷ ೨೦ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕ ತರಬೇತಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ವಸತಿಯುತ ಶಾಲೆಯಾಗಿದ್ದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಉಚಿತ ಊಟ ವಸತಿಯೊಂದಿಗೆ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಒಂದು ವರ್ಷದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯೋಗ, ಕಂಸಾಳೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಗಮಕ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ಕೋಲಾಟ, ವೀರಗಾಸೆ, ಪ್ರಸಾಧನ, ನೆರಳಬೆಳಕು ಕಾರ್ಯಗಾರಗಳಲ್ಲದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನಾಡಿನ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ತಜ್ಞರಿಂದ ಮಾಡಿಸಲಾಗುವುದು. ಈ ಶಾಲೆಗೆ ಸೇರಬಯಸುವವರಿಗೆ ಕನಿಷ್ಠ ಎಸ್.ಎಸ್.ಎಲ್.ಸಿ ಮಟ್ಟದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ವರ್ಷದಿಂದ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಜನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ.

೩) ರಂಗಾಯಣ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆ – ಮೈಸೂರು

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರವು ೧೯೮೯ ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದಂತಹ ರಂಗಾಯಣ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತರ ಕನಸಿನ ಕೂಸಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತರ ಕಲ್ಪನೆ, ಕನಸು ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕಲಾವಿದರು, ತಾಂತ್ರಿಕವರ್ಗದವರು ಮತ್ತು ಸಿಬ್ಬಂದಿಗಳ ಶ್ರಮದಿಂದ ಅರಳಿ ನಿಂತಿರುವ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ. ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತರ ನಂತರ ಸಿ.ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಮತ್ತು ಚಿದಂಬರ ರಾವ್ ಜಂಬೆ, ಬಿ.ಜಯಶ್ರೀ, ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನೆ ಮತ್ತು ಬಿ.ವಿ ರಾಜಾರಾಂ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದು ಕಾರಂತರ ಕನಸನ್ನು ನನಸು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ.

ರಂಗಾಯಣ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ೧೯ ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ೬ ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಇದು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತಿಪರ ರೆಪರ್ಟರಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಮಟ್ಟದ ರಂಗ ತರಬೇತಿ ಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ರಂಗಕಲೆಗಾಗಿ ಮುಡಿಪಾದ ಒಂದು ದಾಖಲಾತಿ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಸಮಾಜವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಸದೃಢಗೊಳಿಸುಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮೈಸೂರು ರಂಗಾಯಣ, ಕರಾವಳಿ ರಂಗಾಯಣ, ಮಲೆನಾಡು ರಂಗಾಯಣ ಮತ್ತು ಹೈದರಾಬಾದ್–ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಾಯಣ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದವು ಇದರ ಇತರೆ ಕಛೇರಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೊಗಡನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಡುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ರಂಗಾಯಣ ರಂಗ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಬೆಕಾಫ್, ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್, ಓಲೇಸೋಯಿಂಕಾ, ಬೆಕೆಟ್, ಆಯೆನೆಸ್ಕೊ ಮುಂತಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳು, ಕುವೆಂಪು, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಮಾಸ್ತಿ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಲಂಕೇಶ್, ತೇಜಸ್ವಿ, ಸಂಸ ಮತ್ತು ಬೀಚಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸದಾ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕೊನೆಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು:

೧) ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ: ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ, ಪು.ಸ.೦೨
೨) ನವ ಕರ್ನಾಟಕ ಕೈಪಿಡಿ–ರಂಗಭೂಮಿ: ವೆಂಕಟರಾಮ್.ಎನ್.ಎಸ್, ಪು.ಸ.೨೬
೩) ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ: ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ.ಕಾ.ವೆಂ, ಪು.ಸ.೦೫
೪) ನವ ಕರ್ನಾಟಕ ಕೈಪಿಡಿ–ರಂಗಭೂಮಿ: ವೆಂಕಟರಾಮ್.ಎನ್.ಎಸ್, ಪು.ಸ.೨೬
೫) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೭
೬) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೭
೭) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೮
೮) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೯
೯) ಅಕ್ಷರ ಪ್ರೀತಿ: ಡಾ.ಜಗನ್ನಾಥ ಹೆಬ್ಬಾಳೆ, ಪು.ಸ.೧೩೩
೧೦) ರಂಗ ವಿಹಾರ: ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ, ಪು.ಸ.೧೮,೧೯
೧೧) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೬
೧೨) ನವ ಕರ್ನಾಟಕ ಕೈಪಿಡಿ–ರಂಗಭೂಮಿ: ವೆಂಕಟರಾಮ್.ಎನ್.ಎಸ್, ಪು.ಸ.೨೯
೧೩) ರಂಗ ವಿಹಾರ: ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ, ಪು.ಸ.೨೯
೧೪) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೩೦
೧೫) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೬
೧೬) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೭
೧೭) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೮
೧೮) ರಂಗಲಹರಿ: ಸಿರಿಗೇರಿ ಯರಿಸ್ವಾಮಿ, ಪು.ಸ.೬೭

ಅಧ್ಯಾಯ ನಾಲ್ಕು

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ

ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಎರಡು ಅವು ಕಿವಿ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣು. ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಕಿವಿಯ ವಸ್ತುವಾದರೆ, ನಾಟಕವು ನೋಡುವ ಕಣ್ಣಿನ ವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನಾಟಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೪.೧ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಮಾಡುವಂತ ಸಂಭಾಷಣೆ, ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳಂತೆಯೆ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತವೆ. "ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನವನ್ನು ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪುವ ಸೃಜಿಸಿದಿ ಮಹಾ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮೇರುಕೃತಿ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಸದ್ಯದ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ತನ್ನ ಜೀವಂತಿಕೆ, ಸೃಜನ ಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ರಹಸ್ಯಮಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪಠ್ಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ"[೧] ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯವು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಚನಾವಾದಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಓದುಗನನ್ನು ತಲುಪುವುದು ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದ ಒಂದು ಪಠ್ಯ ಮಾತ್ರ ಆದರೆ ಎಂ.ಎಂ.ಕಲಬುರ್ಗಿಯವರು ಭಾಷಿಕ ಪಠ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ರೀತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಕಣ್ಣಿನ ವಸ್ತುವಾದ ನಾಟಕವು ಕಾಲ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೆಂಬ ಹೊಸ ಅಂಗವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಕಿವಿಯ ವಸ್ತುವಾಗಿಯೂ ವಿಸ್ತಾರತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಆಗ ನಾಟಕ ಅಭಿನಯದ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯೆ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ರೀತಿಯ ಭಾಷಾಪಠ್ಯ ಆಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಂತಹ ನಾಟಕ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೇವಲ ಕಿವಿಯ ವಸ್ತುವಾಗಿಯೂ ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ"[೨]. ಆದರೆ ರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಪಠ್ಯಗಳ ಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

"ಲಕನ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಪಠ್ಯವೆಂದರೆ 'ತೇಲಾಡುವ ಸೂಚನೆಗಳ ಒಂದು ಸಂಕಥನ', ಫ್ರೆಡರಿಕ್ ಜೇಮ್ಸ್‌ನ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ 'ಒಂದು ರಾಚನಿಕ ವೈರುದ್ಯಗಳುಳ್ಳ ವಿಷಯ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಪ್ರಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಒಂದು ಏಕರೂಪ', 'ಪಠ್ಯದ ಹೊರಗೆ ಏನೊ ಇರುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಡೆರ್ರಿಡ ಹೇಳಿರುವುದು ನಿಜ, ಆದರೆ ಅವನು ರೂಪಿಸಿದ ನಿರಚನ ವಿಧಾನಗಳು ಸೀಮೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪಠ್ಯ ಮುಕ್ತವಾಗಿಯೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಠ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಪಠ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಮಹತ್ತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ"[೩] ಎನ್ನುವುದು ಇರಲಾರದು. ಹೀಗಾಗಿಯೆ ಪಠ್ಯ ಎಂದರೇನು? ಎನ್ನುವ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಪರಿಹಾರಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪಠ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತಷ್ಟು ಜಟಿಲವಾಗುತ್ತವೆ, ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರದೆ ಒಂದು ಸಂಕಥನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರ, ವಿಚಾರ, ಭಾಷೆ, ಸಂಗೀತ, ದೃಶ್ಯತೆ ಎಂಬ ಆರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿರುವನು. ಅಲ್ಲದೆ ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಭಾಷೆಯೊಡನೆ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದ. "ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ನಾಟಕದ ಅಂಗಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಪಾಠ, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಠವೊಂದೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆಯೊಂದೆ, ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದು"[೪] ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉದಾ: ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಡು, ಹಾಡು ಶಬ್ದಗಳ ಜೊತೆಗೆಯೆ ನಾದವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದು ನಾದದ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲದೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪಠ್ಯವಾಗಲಾರದು.

"ನಾಟಕ ಲಿಖಿತರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಠ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಠ್ಯವಾಗಿರುವ ನಾಟಕವು ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ಪಠ್ಯ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ನಿರ್ದೇಶನ, ನಟನ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ವಿರಮಿಸುತ್ತದೆ"[೫]. ಜೊತೆಗೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಂಗಪಠ್ಯವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತವೆ.

"ಪಠ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗ ಇವುಗಳ ಜನಕರಾದ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಉದಾ: ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಮಾರ್ಟಿನ್ ಬ್ರೌನ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಹಕರಿಸಿದನಲ್ಲದೆ ಅವನು ಸೂಚಿಸಿದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ. ಇಂಥ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಟೆನೆಸ್ಸಿ ವಿಲ್ಯಮ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾಳಿದಾಸರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಯೋಗ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಣಿತರಾಗಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ತಲೆದೋರಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಸಹ ಇವೆ. ರಷ್ಯನ್ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಚೆಕಾಫ್ ಹಾಗೂ ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಂಬಂಧ ಸೌಹಾರ್ದಪೂರ್ಣವಾಗಿರಲ್ಲಿಲ್ಲ"[೬] ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

"ಬಾರ್ತ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು "Lisible" ಹಾಗೂ "Scriptible" ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದನು. ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಪಠ್ಯಗಳು Lisible ಜಾತಿಯವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಚಾರಪ್ರಣಾಳಿ(Ideology)ಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಅರ್ಥ ಪರಂಪರೆಯಿರುತ್ತದೆ. Scriptible ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಬಂಧನಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು"[೭]. ಆದುದರಿಂದಾಗಿಯೆ ಈ ಎರಡು ವಿಧಗಳು ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸಿತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತತೆ ದೊರೆತಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಪಠ್ಯದಿಂದ ಮುಕ್ತತೆ ಕೊಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭ.ಈ ಸಂದರ್ಭ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವೂ ಹೊಸ ಪಠ್ಯವನ್ನೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಿಜನ್ವಾರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು, ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವರ್ಗಗಳು ತೋರಿದ ಉಗ್ರವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಈಗ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯದ ಮಾತು, ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮಾನಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬೇರೆಯಾದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

"ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತದಂತೆಯೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನದೇಯಾದ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೆ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ದ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರ ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಈಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಪಠ್ಯವಲ್ಲದ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವಲ್ಲದ ಮಧ್ಯಂತರ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಹೊರತರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಇಂಥ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನು ಅನುಸರಿಸಬಹುದಾದ ವಿಧಾನವೆ ಅತಿರಂಜಕತೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಮುಂದುವರಿದು ಜಡವಾದ ದೈನಂದಿನ ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೂಪ ಕೊಡುವುದು ಈ ವಿಧಾನದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆಯಾದ "Playing Against the Text"ಈ ವಿಧಾನದ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರು. ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಸೂಚಿಸುವ ಈ ವಿಧಾನ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ, ಪಠ್ಯದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು"[೮]. ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಈ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಒಂದು ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯ ಕೃತಿಯು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲ 'ನಿರ್ದೇಶಕ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿಯೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

೪.೨ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಶಿವರಾತ್ರಿ' (೨೦೧೧) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪಯೋಗ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಎಂಟನೆ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಂತ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಕವಿಯಾಗಿ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಾಗಿ, ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಿ, ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರರಾಗಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವರು. ಇವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಫ್ಯೂಡಲ್ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪೊಳ್ಳಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ', 'ಜೀವನದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿರುವಂತಹ ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದ ಶೋಧ', 'ಮಾನವ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅನಿವಾರ್ಯ ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ದ್ವಂದ್ವಗಳು', 'ಕೌಟುಂಬಿಕ–ರಾಜಕೀಯ ವಲಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷ', 'ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ವಿಡಂಬನೆಗಳು' ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಂಬಾರರ ಶಿವರಾತ್ರಿ ನಾಟಕ ವಿನೂತನ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಗದಂತಯೆ ಕಂಡು ಬರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರು ನೀಡಿರುವಂತಹ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಶರಣರ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಿರುವಂತಹ ಮೊದಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳ ಮಹಾರಾಜರನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಈಗಾಗಲೆ ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಸವಣ್ಣನವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯಾಗಿರುವಂತಹ ಸಮಾನತೆಯ ತತ್ವವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಿ ಸಮೂದಾಯದ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ 'ಕಾಯಕ ತತ್ವ'ದ ಮೂಲಕ ಬದುಕಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿ ಕೊನೆಗೆ ತೆತ್ತ ದಂಡವನ್ನು ಕುರಿತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದು. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಾದ ಜಾನಪದಿಯ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳನ ನಡುವಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶಿವರಾತ್ರಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತಹ ಸೂತ್ರಧಾರನ "ಮಾಂಡಳಿಕನಾಗಿದ್ದ ಬಿಜ್ಜಳಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಚಾಲುಕ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನ ಆಕ್ರಮಿಸಿ, ಮಂಗಳವೇಡೆಯಿಂದ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ ಬಂದ. ಅವನಿಗೂ ಕಲ್ಯಾಣ ಹೊಸದು, ಆಯವ್ಯಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಯಾರಮೇಲೂ ನಂಬಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ, ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ನಂಬಿಕಸ್ಥನಾದ ಬಸವಣ್ಣ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ ಬಂದ"[೯] ಈ ರೀತಿಯ ಮಾತುಗಳು ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತವೆ. "ಚಿನ್ನದ ಸುತ್ತ ಆಸೆ ಆಮಿಷಗಳಿರುತ್ತವೆ, ಮಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತ ಮನುಷ್ಯರಿರುತ್ತಾರೆ"[೧೦] ಎಂಬ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮಾತುಗಳು ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ನಟಿಯರ ಆರಂಭದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ "ಬಸವಣ್ಣನ ಮಾತು ಮುತ್ತಿನಹಾರ, ಅಲ್ಲಮನ ಮಾತು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ ಆದರೆ ಬಿಜ್ಜಳನ ಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಹದಿನೆಂಟು ಬುದ್ಧಿ!"[೧೧]ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಜೀವದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸೆ – ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಆತನ ಮನಸ್ಥಿತಿ ತುಂಬಾ ಚಂಚಲವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಆತನಿಗೆ ಯಾವುದೆ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಿರ ನೆಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಏಕಚಿತ್ತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದೆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಬರೆಯುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತು, ಸಂವಹನ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ನಟನೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ತುಂಬಾ

[illegible]

ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತು, ಸಂವಹನ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಮಿತವಾಗಿ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಥವಾ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಕೃತಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯವೊ ಅಷ್ಟನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವತಂತ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವಂತ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಲು ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ನಟನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ನಾಟಕಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವಂತ ಶಕ್ತಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಭಾಗವು ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮುಗ್ಧ ಸಂಗಯ್ಯನು ದಾಮೋದರ ಕದ್ದು ತಂದ ರತ್ನದ ಸರವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಸಾವಂತ್ರಿ ಮನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಳುವ ಅರಸ ಬಿಜ್ಜಳ ಮಹಾರಾಜನು ಸೂಳೆ ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯೊಂದಿಗೆ ತನ್ನಯ ದೇಹ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಶಿವರಾತ್ರಿಯಂತ ಕರಾಳ ರಾತ್ರಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ರಸರಾತ್ರಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು, ಜೊತೆಗೆ ಮುಗ್ಧ ಸಂಗಯ್ಯನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬಸವಣ್ಣ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವುದು, ಅಲ್ಲದೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯಂತಹ ಸೂಳೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಯಕ ಧರ್ಮ ಅಡಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರ್ಪಡಿಸುವುದು ತುಂಬಾ ನಾಟಕೀಯ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು ತನ್ನ ಒಡಲೊಳಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಕಾಲದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ನೇರವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ದಾಮೋದರನು ತನ್ನ ತಂದೆ ಹರಿಹರನ ಮಾತಿನಂತೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಕದ್ದ ರತ್ನದ ಸರವನ್ನು ಶರಣೆಯಾದ ಕಾಶವ್ವನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟಾಗ ಆ ಸರವು ಸತ್ತ ಹೆಗ್ಗಣದ ವಾಸನೆಯನ್ನು ಹರಡಿ ಆ ಶರಣರಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕೋಟಿ ಕೋಟಿ ರೂಪಾಯಿ ಸಂಪಾದಿಸಿ ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಳಬೇಕೆಂಬ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ತನ್ನ ಅರಮನೆಯ ರತ್ನದ ರಸವು ಬಸವಣ್ಣನ ಸಾಮಾಜಿಕ ತತ್ವಗಳಿಂದುಂಟಾದ ಕ್ರಾಂತ್ರಿಯಿಂದಾಗಿ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಹಿಡಿದು ವೇಶ್ಯೆಯರಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೆ ಕಾಯಕದಿಂದ ಸಂಪಾದಿಸದೆ ಇರುವ ಸ್ವತ್ತು ಸತ್ತ ಹೆಗ್ಗಣಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗುವುದು. ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯಿಂದ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದು. ಆಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳು ಎಂದರೆ ಇವೆ ಇರಬೇಕು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ನಡೆಯದೆ ಇರುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಈಗೆಯೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಿ ಅಥವಾ ಹಿಂಗೆ ನಡೆಯಬಹುದು ಎಂದು ಊಹಿಸಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡುವುಹುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ರೀತಿಯ ಪರಿಶ್ರಮದ ಕೆಲಸ. ಇದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುಹುದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಗ್ಧ ಸಂಗಯ್ಯನು ಶಿವರಾತ್ರಿಯಂದು ಶಿವಪೂಜೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ದಾಮೋದರ ಕೊಟ್ಟಂತಹ ರತ್ನದ ಸರದೊಂದಿಗೆ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ತನಗೆ ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯೆ ಬೇಕೆಂದು ಅವಳನ್ನೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯ ಜೊತೆ ಲಿಂಗಪೂಜೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಮಾಸೆಯಾದರೂ ಸಹ ನಾಟಕವು ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಸಾವಂತ್ರಿ ಮತ್ತು ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರ ಕಾಯಕ ತತ್ವದಿಂದಾಗಿಯೆ ಸಂಗಯ್ಯನು ಆ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯು ಕಾಯಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರೆ, ಸೂಳೆ ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯು ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ಮೇರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಕೇವಲ ಒಂದೆ ದಿನದ ದೇಹ ಸುಖಕ್ಕೆ ಸಂಗಯ್ಯನು ತಂದ ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯವಾದ ರತ್ನದ ಸರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತಾಗುತ್ತದೆಂದು ಸೂಳೆ ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯೂ ಆ ಸರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿತ್ತಾಳೆ. ಅಂತಹ ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯವಾದ, ತುಂಬಾ ಬೆಲೆಬಾಳುವಂತಹ ಸರವನ್ನು ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯೂ ಒಂದು ಸಾಧಾರಣವಾದ ಅದೂ ಚಪ್ಪಲಿಯನ್ನು ಬಿಡುವಂತಹ ಮಾಡ(ಜಾಗ)ದಲ್ಲಿ ಎಸೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಗಿಸುವಂತಹ ಯಾವುದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬಹು ಬೇಗನೆ ದುರಾಸೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅನ್ಯ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಗಳಿಸಿದಂತಹ ಯಾವುದೂ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ?, ಅದರಿಂದ ಆತನಿಗೆ ಆಗುವಂತ ಲಾಭಗಳಾದರೂ ಏನು?, ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಆತ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಕೊಡುಗೆಗಳಾದರೇನು? ಎಂಬಂತ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಓದುಗರಾದ ನಮಗೆ ಕಾಡದೆ ಬಿಡಲಾರವು. ಬಹುಷಃ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು, ಆತನ ಹೊಂದಿರುವ ಸಮಾಜದ ಕಾಳಜಿಯೆ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನು ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಂದಿರುವಂತ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಚಿಂತನೆ, ಆಲೋಚನೆ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಮೂಲಕ ಬರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಡೆಗೆಯಾಗಿ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಕಾಲ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿ ಹೊಗಿರುವಂತ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ರತ್ನದ ಸರವನ್ನು ಕದ್ದಿರುವ ಜಂಗಮ ವೇಷದಾರಿಗಳಾದ ಹರಿಹರ ಮತ್ತು ದಾಮೋದರ ರಾಜಭಟರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ದಲಿತರ ಕೇರಿಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನ ಪರಿಚಯ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೆ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯ ಶಿವಶರಣ ಕಳ್ಳ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈತನು ಕಾಶ್ಮೀರದಿಂದ ಬಂದವನು ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಕೊಲೆಮಾಡುವುದು ಈತನ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣನು ಎದುರು ಬಂದಾಗ ಸಮಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೋಡಿ ಕೊಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಕತ್ತಿಗೊಂದು ಕಲ್ಲಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಮಹಾಮನೆಯಲ್ಲಿ ಊಟಕ್ಕೆ ಕೂತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಊಟಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಎಲ್ಲಾ ಶರಣರು ಲಿಂಗಪೂಜೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಹೊರ ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಕೂತಿರುವ ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಗೆ ಹೋಗುವ ಹಾಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಳ್ಳ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿ ಕತ್ತಿಯಲಿರುವ ಕಲ್ಲನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅಂಗೈನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ ಕಳ್ಳ ಶರಣಾದ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳುವನು. ಅದನ್ನು ಕಂಡ ಇತರೆ ಶರಣರು ಗಲಾಟೆ ಮಾಡುವರು. ಅಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಬಂದು "ಸಾಕ್ಷಾತ್ ನಿಜವಾದ ಲಿಂಗ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ನಮಗದು ಕಲ್ಲು ಅನ್ನಸ್ತದೆ. ನೀವು

ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಲ್ಲಿಲ್ಲೇ ಲಿಂಗ ಕಾಣುತ್ತೀರಿ–ಅಹಾ ಎಂಥಾ ಭಕ್ತರು! ಏನುಭಕ್ತಿ!"[೧೨] ಎಂಬಮಾತುಗಳಿಂದ ಕಳ್ಳ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನು ಶರಣ ಕಳ್ಳ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನಾದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ದಾಮೋದರನಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ಎಷ್ಟೆ ಕಠೋರವಾದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಮೃದುವಾದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಮರುಳಾಗಲೆಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವನು ಮನುಷತ್ವವನ್ನು ಮರೆತ ಮೃಗಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ತಾನು ್ರಚನೆ ಮಾಡಿರುವಂತ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನಾಟಕೀಯ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವು ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ತುಂಬಾ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಧನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವಾಗ ನಟರನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಾರಣ ನಟರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವಂತ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಟರ ನಟನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯು ನಾಟಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಲೋಚನಾ ಶಕ್ತಿ ಇರುವುದರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಅವರಿಂದ ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ, ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಯಾಣದ ನಗರ ದೇವತೆಯು ಹುಚ್ಚಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬಂದು ದಾಮೋದರ, ಬಸವಣ್ಣ ಬಿಜ್ಜಳರೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವಂತಹ ಮಾತುಕಥೆಯು ಅಂದಿನ ಕಲ್ಯಾಣದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಅವಳು ಮುಗ್ಧ ಸಂಗಯ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತು "ನಿನಗೆಲ್ಲೋ ಹುಚ್ಚು! ಕಂಡೆಯಾ ಕಲ್ಯಾಣವಾ? ಇಂದು ಶಿವರಾತ್ರಿ; ಬೆಳಕಿಲ್ಲ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ. ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾವೆ ದೇವರುಗಳೆಲ್ಲ ರಾಜನಿಗೆ ಹೆದರಿ! ನಗರ ದೇವತೆಯಾದ ನನಗೇ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ – ಯಾವುದು ನಗರ? ಯಾವುದು ಸ್ಮಶಾನ? ಅಂತ!.."[೧೩] ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು ಕಲ್ಯಾಣದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಕಲೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ನಿರ್ಲಕ್ಷಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಬಹುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೀರಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ದೂರ ಇರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿದರೂ ನಾಟಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ದೂರ ಉಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಜನಾದ ಬಿಜ್ಜಳ ಮಹಾರಾಜ ಮಾರುವೇಷದಲ್ಲಿ ಶಿವರಾತ್ರಿಯ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ದೇಹದ ಸುಖಕ್ಕೆಂದು ಮತ್ತು ಶರಣ ಮುಗ್ಧ ಸಂಗಯ್ಯನು ಲಿಂಗಪೂಜೆಗೆಂದು ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾಗ ಅದೆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗಯ್ಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಬಸವಣ್ಣನು ಸಾವಂತ್ರಿಯನ್ನು ಜನ್ಮದಾತೆಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದು ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಅಸಹ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಬಿಜ್ಜಳನು "ಈ ಜನಕ್ಕೆ ಅದೇನು ಮಾಟ ಮಾಡಿದ್ದೀ ಬಸವ? ಕಲ್ಯಾಣದ ಒಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಸ್ವಾಮಿ ಭಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಇದ್ದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಬಸವಾ ಭಕ್ತೀನೇ? ಬಸವ ಭಕ್ತಿ, ಸ್ವಾಮಿ ಭಕ್ತಿ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ಅಂತ ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಲೇಬೇಕಲ್ಲ"[೧೪] ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ವಿಷಪೂರಿತ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯು ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವಿಕೃತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದಲೆ ಮಹಾಮನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಅರಮನೆಗೆ ಪೈಪೋಟಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಬಸವಣ್ಣನು ಸಮಾಜದ ದಲಿತ ವರ್ಗಕ್ಕೆ, ನೊಂದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಾಂತ್ವಾನ ಹೇಳಲು ಬಯಸಿದ್ದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರ ಬದುಕಿಗೆ ಆಶಾಕಿರಣವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಗರ ದೇವತೆಯಾದ ಹುಚ್ಚಿಯ ಮೂಲಕ ಕೇಳಬಹುದು. "ಬಸವಾ ಬಸವಣ್ಣಾ ನಿನ್ನ ಕನಸು ಇರುತ್ತದೆ ನನ್ನಪ್ಪಾ – ನನಸಾಗುವವರೆಗೆ. ಕೊಂಚ ಅವಸರವಾಯ್ತು. ಅತಿ ಉತ್ಸಹದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯಲ್ಲೇ ಎದ್ದು ಕೂತೆ ನೀನು! ಎದ್ದವನೇ ಮುಖಕ್ಕೆ ತಣ್ಣೀರೆರಚಿಕೊಂಡು ಬನ್ನಿರೋ ಬನ್ನಿರಿ ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನ ಉದಯಕ್ಕೆ ಅಂತ ಜನಗಳ ಕರೆದೆ ನಿಜ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಆಗಿನ್ನೂ ಬೆಳಕಿನ ತಾರೆ ಮೂಡಿರಲೇ ಇಲ್ಲ!.."[೧೫] ಯಾವುದೇ ಕ್ರಾಂತಿಯಾದರೂ ಸೂಕ್ತ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು ಆಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ಸಫಲತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಅದು ವಿಫಲತೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತಹ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ತುಂಬಾ ಸೋಗಸಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ಮಹಾರಾಜನಿಗೆ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಜಗದೇವ ಮತ್ತು ಮಲ್ಲಿಬೊಮ್ಮಣ್ಣ ಹಳೆ ವೈರಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಈಗಾಗಲೆ ದ್ವಾರಪಾಲಕರಾಗಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಷಯ ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ನಗರ ದೇವತೆಯಾದ ಹುಚ್ಚಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ವಿಷಯ ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಬಿಜ್ಜಳನ ಪ್ರಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಸುಮಾರು ತಿಂಗಳುಗಟ್ಟಲೆ ಕಾದಿರುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಆ ಸಮಯ ಕೂಡಿ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಶ್ರೀರಕ್ಷೆಯಂತೆ ಇದ್ದ ಬಸವಣ್ಣ ಈಗ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಸಾಯಲು ಎರಡು ರೀತಿಯ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಒಂದನೆಯದು: ವೈಭವದ ಹಾದಿಯಾದ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ನೀನು ಹೋಗಬೇಕು, ಭೂಲೋಕದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿನ್ನಂತ ನಾಯಕ ಮತ್ತೆ ಯಾರು ಇರಬಾರದು ಕವಿಗಳು ನಿನ್ನ ಬಗ್ಗೆ "ತಿರುಗಿ ಬರಲಾರೆಯಾ! ಬಿಜ್ಜಳರಾಯಾ... ಅಂತ ಹಾಡು ಬರೆದಿರಬೇಕು. ಆ ಕಾಮಾಕ್ಷಿ ಯಾರೊಂದಿಗೆ ಇದ್ದರೂ ಬಿಜ್ಜಳರಾಯನ ಎದುರಿಗೆ ಇವರೆಲ್ಲ ಕಸ.."[೧೬] ಅಂತ ಮೂಗು ಮುರಿದಿರಬೇಕು. ಈ ದಾರಿ ಸಾಯಲಿಕ್ಕೂ ಸುಲಭ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೋವಿಲ್ಲ, ಅವಧಿ ಒಂದೇ ನಿಮಿಷ... ಇನ್ನೂ ಎರಡನೆಯದು: ಈ ಕೋಣೆಯ ತುಂಬ ರಕ್ತ ಚೆಲ್ಲಾಡಿ ಬೆಳಗ್ಗೆ ನೋಡ ಬಂದ ಮಕ್ಕಳು, ಹೆಂಗಸರು ನಾಲಗೆ ಹಿರಿದು ಬಿದ್ದ ನಿನ್ನ ಶವ ನೋಡಿ ಹೆದರಿ ಕಿಟಾರನೆ ಕಿರಿಚಿರಬೇಕು. ಗರ್ಭಿಣಿಯರು ವಾಂತಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯಂತೂ ಅಯ್ಯೋ ಈ ಅಗ್ಗದ ನಾಯಿ ಜೊತೆಗಿದ್ದನೇ.. ಅಂತ ಅಂದುಕೊಳ್ಳದಕ್ಕೂ ನಾಚಿಕೆ ಪಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಈ ಎರಡೂ ಆಯ್ಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಜಗದೇವ ಮತ್ತು ಮಲ್ಲಿಬೊಮ್ಮಣ್ಣ ತಲಾ ಒಂದರಂತೆ ನಿಗದಿಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪುರುಷಾರ್ಥದ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಜಗದೇವ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೇನೂ ಸಾವು ಸನಿಹ ಅಂತ ಗೊತ್ತಾದ ಬಿಜ್ಜಳನು ತನ್ನ ಕಡು ವೈರಿಯಂತೆ ಇದ್ದ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ದೇವಲೋಕ – ಮರ್ತ್ಯಲೋಕಗಳನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡಲು ಕರ್ತರನ ಕಮ್ಮಟ ನಡೆಸಿದ. ಚಿನ್ನದ ಅರಮನೆಯೆದುರು ಮಣ್ಣಿನ ಮಹಾಮನೆ ಕಟ್ಟಿದ"[೧೭] ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಮಹಾರಾಜನ ಅಸಾಯಕವಾದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಬೇರೆ ರೀತಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಅರಮನೆ ಮತ್ತು ಮಹಾಮನೆಯನ್ನು ಪಠ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆ ಹೊರತು ಅವೆರಡನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ

ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಪಠ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಯ ಶ್ರೀಮಂತರು, ಉಳ್ಳವರನ್ನು ಮತ್ತು ಮಹಾಮನೆಯ ಶಿವ ಶರಣರನ್ನು ಊಹೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವೆ ಹೊರತು ನೈಜತೆಯಿಂದಲೂ ದೂರವಿರುತ್ತದೆ.

ಹರಳಯ್ಯ ಮತ್ತು ಮಧುವರಸರನ್ನು ಶಿವರಾತ್ರಿಯ ಹಿಂದಿನ ದಿನ ಶೂಲಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ನಗರದ ಶೈವ ಮತ್ತು ಮಹಾಮನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕಾವಲಿರುತ್ತದೆ, ನಗರದ ರಸ್ತೆ ಬೀದಿಗಳು ಭಿಕೊ ಎನ್ನುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಪಠ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸರಿ ಎನ್ನಿಸಿದರೂ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅದರ ನಡುವೆಯೆ ನಡೆಯುವಂತಹ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲೆಬೇಕು ಎಂದರೆ ಬಹು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಅದು ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಾತು.

ಮಹಾಮನೆಯನ್ನು ಶಿವಶರಣರು ಪವಿತ್ರವಾದ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವ ಶಿವಶರಣರು ಮಧ್ಯ ಸೇವನೆ ಮತ್ತು ಮಾಂಸ ಸೇವನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬಾರದು ಇವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಒಂದು ವ್ರತ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಮುಗ್ಧ ಸಂಗಯ್ಯ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆ ಎಲ್ಲಿದೆ ತಾಯಿ ಎಂದು ಕಾಶವ್ವನನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ "ಆಯ್ ಶಿವನ! ಇಂಥಾ ಸಣ್ಣ ವಯಸ್ಸಿನಾಗ ಅಲ್ಲಿಗ್ಯಾಕ ಹೊಂಟೀಯ ನನ್ನಪ್ಪ?.."[೧೮] ಎಂದು ಸೂಳೆ ಮನೆಯನ್ನು ತೊರಿಸಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಪಠ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತವೆ. ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗಯ್ಯ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯು ಪೂಜಾ ಸಾಮಗ್ರಿಗಾಗಿ ತಯಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಗಡೆ ಹೋಗುವಳು ಅಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಜ ಬಿಜ್ಜಳ ಮಾರುವೇಷದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವನು. ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಯಾವ ರೀತಿ ಬೇಕಾದರೂ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ರಾಜನ ವೇಷ ಭೂಷಣದಲ್ಲಿ, ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ, ಆತನ ಗಾಂಭೀರ್ಯದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದು ಆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬೇಕೊ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯವು ಪ್ರಮುಖವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಗ್ಧ ಸಂಗಯ್ಯ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಲಿಂಗ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಮಹಾರಾಜ ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯೊಂದಿಗೆ ದೈಹಿಕ ಸುಖವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವನು ಆಗ ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯೂ ಬೇರೆಯವರ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ರಾಜ ಬಿಜ್ಜಳ ಕೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಸಾವಂತ್ರಿ ಇಬ್ಬರೂ ಈಗೆ ಮಾತಾನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾವಂತ್ರಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ "ತಾವೇ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿ ಪ್ರಭು: ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವ ವಿಟರು ಉಪ್ಪು ಹುಳಿ ಖಾರ ತಿಂದವರು, ಮೈತುಂಬ ಮಾಂಸವುಳ್ಳವರು, ಮಾಂಸದಲ್ಲೊಂದು ಮೃಗವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡವರು. ಮೃಗ ಹಸಿದೊಡನೆ ನಮ್ಮ ಮಾಂಸಗುರಿಯಾಗಿ ಬಂದು ತೃಪ್ತರಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವರನ್ನು ನೋಡಿರಿ: ಇವರ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಚವಾದರು ಮಾಂಸವಿದೆಯೆ ಪ್ರಭು?"[೧೯] ಎಂದಾಗ ಬಿಜ್ಜಳ ನಿಜ ಸಾವಂತ್ರಿ

ಇವನಲ್ಲಿ ಮಾಂಸವಿಲ್ಲ ಇವನು ಬೇರೆ ವಿಟರಂತಿಲ್ಲ ಆದರೂ ನನ್ನ ಒಳಗಣ್ಣನ್ನ ಕೆಣಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇವನನ್ನು ಕಳುಸಿದವರು ಯಾರೆಂದು ನಾನು ಬಲ್ಲೆ ಎಂಬ ಸಮಾಧಾನದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜರುಗುತ್ತವೆ ಆಗ ಅವು ಹಲವಾರು ಈ ರೀತಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಶಿವರಾತ್ರಿ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಭಾಗವಾದ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಬಸವಣ್ಣ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿ ಮನೆಗೆ ಸಂಗಯ್ಯನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರುವನು ಅದೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ದೇಹ ಸುಖ ಪಡೆಯಲು ಬಂದಿರುವಂತ ಬಿಜ್ಜಳ ಎದುರಾಗುವನು. ಇಬ್ಬರೂ ಬಂದಿರುವುದು ಒಂದೆ ಮನೆಗಾದರೂ ಅವರ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹೊರಗಡೆ ಇರುವಂತಹ ಜನರು ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಬಸವಣ್ಣ ಹಿಂದುಳಿದವರ, ಕೆಳಜಾತಿಯ ಹೊಲಗೇರಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರೆ, ಬಿಜ್ಜಳ ಉಳ್ಳವರ, ಶ್ರೀಮಂತರ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ಏಣಿ – ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ತಂದು ಎಲ್ಲಾ ಮಾನವ ಜನಾಂಗ ಒಂದೆ ಎಂದು ಸಾರಲು ಹೊರಟಿರುವ ಬಸವಣ್ಣ ಬಿಜ್ಜಳ ಮಹಾರಾಜನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ಮಾತ್ರ ರಾಜ್ಯ ಮಹಾರಾಜನಾದರೂ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ದೂರವಾಗಿಯೆ ಉಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯು ಮಹಾಮನೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾದರೂ ಕೊನೆಗೆ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿ ಮತ್ತು ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಕಾಯಕದಿಂದ ಮಹತ್ವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಗೆ ಬಸವಣ್ಣ ಬಂದಿರುವುದು ಸೂಳೆಯಾದ ಸಾವಂತ್ರಿಗೆ ಸಡಗರವೊ ಸಡಗರ ಅವಳ ಸಡಗರ ಸಂಭ್ರಮಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲೆಯೆ ಇಲ್ಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಮನೆಗೆ ಬಂದಂತಹ ಬಸವಣ್ಣ ರಾಜ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ನೋಡಿ ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಮಹಾರಾಜರೂ ಎಂದು ನಮಸ್ಕರಿಸುವನು. ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯು ತನ್ನ ಮನೆಯ ತನಕ ಬಂದಂತಹ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ "ಬಂದೆಯಾ ನನ್ನಪ್ಪಾ, ನನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಪಾವನಹೊಳಿಸಿದೆ ತಂದೆ" ಎಂದು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾದಕ್ಕೆ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ ತನ್ನ ಸೀರೆಯ ಸೆರಗಿನಿಂದ ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾದದ ದೂಳನ್ನು ಒರಸುವಳು. ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ದೇಹ ಸುಖಕ್ಕೆ ಆಸರೆಯಾದ ಸೀರೆಯ ಸೆರಗು ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾದದ ದೂಳನ್ನು ಒರೆಸಲು ನಿಯುಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜದಿಂದ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದಿರುವಂತಹ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯು ಬಸವಣ್ಣನ ಕಾಯಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಇದರಿಂದ ಸಾರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಈಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ಏನಿದು ಬಸವಣ್ಣಾ ದೇಶದ ಮಹಾರಾಜ ಮತ್ತು ಮಂತ್ರಿ ಇಬ್ಬರು ಕಲ್ಯಾಣ ಸೂಳೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಭೇಟಿಯಾಗುವುದೆಂದರೆ ಇದು ಯೋಗಾ ಯೋಗಾವೊ ಅಥವಾ ಕರ್ಮಧರ್ಮದ ಸುಯೋಗವೊ" ಅಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಒಂದೆ ಕಡೆ ನೆಲೆಸಿರುತ್ತದೆ ಅದು ಒಂದೆ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿದ್ದಂತೆ ಆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ ಅದಕ್ಕೆ ಬಳಸಿರುವಂತ ವಸ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದರ ಪ್ರತಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಬೇಟಿಗೆ ಸೂಳೆ

ಸಾವಂತ್ರಿಯೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯೆ ಪುಣ್ಯವಂತೆ, ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ "ಮಹಾರಾಜರು ಮತ್ತು ಮಾಜಿ ಮಂತ್ರಿಯರು ಒಂದೆ ಕಡೆ ಸೇರುವುದು ಯೋಗಾ ಯೋಗವೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸರಸಕ್ಕೆ ಭಂಗವುಂಟಾಯಿತಾ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಿಜ್ಜಳ ಎಲ್ಲಿಯ ಸರಸ ಮಾರಾಯ ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನದಿಂದ ಬೇಸರವಾದಾಗ ಕೊಂಚ ಮನರಂಜನೆ ಅಂತ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದೆ ಆದರೆ ನಿನ್ನ ಸಂಗಯ್ಯ ಅದಕ್ಕೂ ಸಹ ದಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೆ "ಹುಳಿಬ್ಯಾಳಿ ಸಾರು ತಿಂದು ತಿಂದು ನಾಲಗೆಯ ರುಚಿಕೆಟ್ಟು ಬೇರೆ ರುಚಿಯ ಆಸ್ವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದೆಯೆನೋ ಅಂದುಕೊಂಡೆ"[20] ಎಂದು ಬಿಜ್ಜಳ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪಥ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೂಕ್ತ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗಯ್ಯನು ಲಿಂಗ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವನು ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಬಸವಣ್ಣ ಭಾವುಕನಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಕೈಮುಗಿದು ಸಾವಂತ್ರಿಗೆ "ಸಾವಿಂತ್ರೀ ತಾಯೀ, ನೀನೇ ಧನ್ಯಳು, ಧನ್ಯಳಾದೆ ತಾಯಿ"[21] ಸಂಗಯ್ಯ ಲಿಂಗ ಪೂಜೆಯಿಂದ ಈ ಪರಿ ತೃಪ್ತನಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ನಾನು ಈವರೆಗೆ ಕಂಡಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಸೂಳೆಯನ್ನು ತಾಯಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕುಲಕ್ಕೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ತಾಯಿ ಸ್ಥಾನದ ಗೌರವ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವಳು ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಸೂಳೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ಶರಣೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಶಿವರಾತ್ರಿ ನನಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗಿದೆ ತಾಯಿ ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣ ಸಂತೋಷ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪಥ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬಸವಣ್ಣ ಸಾವಂತ್ರಿಯನ್ನು ತಾಯಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಬಿಜ್ಜಳ ಓಹೋ ಈ ಸೂಳೆ ನಿನ್ನ ತಾಯಿಯೊ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಸವಣ್ಣ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಈಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ಸಂಗಯ್ಯನಿಗೆ ತಾಯಿ ಯಾದವಳು ನನಗೂ ತಾಯಿ ಯಾಗೋದು ನನ್ನ ಭಾಗ್ಯವಲ್ಲವೆ ಪ್ರಭು? ನನ್ನನ್ನು ತನ್ನ ಮಗ ಎಂದು ತಾಯಿ ಸಾವಂತ್ರಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು ನಾನೇ ಧನ್ಯನಾದೆ"[22] ಈಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಹಲವಾರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಪಥ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ಸಲುವಾಗಿಯೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತನ್ನ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೆಯಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ.

ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳ ಇಬ್ಬರೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಗೌರವದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಪವಾಡ ಸದೃಶ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರೆ ಬಿಜ್ಜಳ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಸೃಷ್ಠಿಸಿರುವಂತಹ ಸ್ವಾಮಿ ಭಕ್ತಿಯೆ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಪವಾಡವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮೂಲಕ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೂ ಸಹ ಪವಾಡ ಪುರುಷ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯು ರಾಜನಾದ ಬಿಜ್ಜಳನು ಪುರೋಹಿತನಿಂದ ಮೋಸ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಒಂದು ಪವಾಡದಂತೆ ವರ್ಣಿಸಿ ಹೇಳಿದಾಗ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳ ತೃಪ್ತನಾದರೂ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅಸಂತೃಪ್ತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಸಾವಂತ್ರಿಯು ಇನ್ನೊಂದು ಪವಾಡವನ್ನು ಹೇಳಲೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ಬಿಜ್ಜಳನು ಅದಕ್ಕೆ ಈಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಬೇಡ ಮಾರಾಯ್ತಿ, ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಕೋಪಗೊಂಡಿದ್ದ ಬಸವಣ್ಣ ನಿನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಅಂತರಂಗ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ"[23] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಪವಾಡಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಎರಡೂ ಇರುತ್ತವೆ, ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದಷ್ಟು ಬಣ್ಣ ಕಟ್ಟಿ ರಂಜನಿಯವಾಗಿ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನಂಬುವಂತೆ ಮಾಡುವವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರೆ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಂಥವರು ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿರುತ್ತಾರೆಯೆ ಹೊರತು ಅರಿವಿನ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ.

ಬಸವಣ್ಣನ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಹಲವಾರು ಪವಾಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಆ ಪವಾಡಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜಾಂಶವಿಲ್ಲವೆಂದು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಪವಾಡಗಳು ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಮಾಡಲು ಸೂಕ್ತವೆ ಹೊರತು ಅವುಗಳನ್ನು ಯಾವುದೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡದೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಶಿವರಾತ್ರಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರತ್ನದ ಸರವನ್ನು ಕಳವು ಮಾಡುವ ದಾಮೋದರ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಮಾಡುವ ಆತನ ತಂದೆ ಹರಿಹರ ಪಂಡಿತರು ಹೊಲಗೇರಿಗೆ ಆ ಸರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಳ್ಳನಾದ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದಾಮೋದರ ಕಳ್ಳ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನ ಬಳಿ ಎಲ್ಲಾ ನಿಜಾಂಶ ಹೇಳಿ ಮನಃ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ದಾಮೋದರ ಕದ್ದ ಸರವನ್ನು ಮುಗ್ಧ ಸಂಗಯ್ಯನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದು. ಆ ಸಂಗಯ್ಯ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಕಾಮಾಕ್ಷಿಗೆ ಬೆಲೆಯಾಗಿ ಕೊಡುವುದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ಲಿಂಗಪೂಜೆಗೆ ನಿಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಬಸವಣ್ಣ ಇಂತಹ ಲಿಂಗಪೂಜೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ದವಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಲಿಂಗಪೂಜೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು.

ಅರಮನೆಯ ರತ್ನದ ಸರವನ್ನು ಕಳ್ಳತನ ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಂಡ ದಾಮೋದರ ಕೊಲೆಯಾಗುವುದು. ಆನಂತರ ನಡೆಯುವಂತಹ ಬಿಜ್ಜಳ ಮಹಾರಾಜನ ಕೊಲೆ... ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಹಲವಾರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಪಠ್ಯದ ಮೂಲಕ ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಇದನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿರುವಂತ ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಾಗೆಯೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಘಟನೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಶಿವರಾತ್ರಿ ನಾಟಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ನಡೆದ ರೀತಿಯಲ್ಲೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಹಿಂದಿನ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಮಹಾಚೈತ್ರ, ತಲೆದಂಡ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಶಿವರಾತ್ರಿ ನಾಟಕ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ

ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ರೀತಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟಂತಹ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕೀಯ ಶಕ್ತಿಯು ಓದುಗರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

[illegible]

೪.೩.ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ "ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್ ಕಂಡ ಕನಸು"(೨೦೦೦) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ:

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್ ಕಂಡ ಕನಸು' ನಾಟಕ ೨೦೦೦ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದು, ಇದು ಭಾರತದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಬಿ.ಸಿ ರೇಡಿಯೊ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಲಪಟ್ಟ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಬಿ. ಬಿ. ಸಿಯವರು ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಆಂಗ್ಲ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರಿಂದ ಕಾರ್ನಾಡರು ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನ ದುರಂತದ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್ ೧೭೯೯ರ ಮೇ ೦೪ರಂದು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಾ ಮರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದನು. ಅವನ ಸಾವಿನ ಎರಡು ನೂರು ವರ್ಷದ ನೆನಪಿನ ದಿನಾಚರಣೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ರಂಗಾಯಣದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಪ್ರಕಟವಾಗದ ಇನ್ನೂ ಕರಡು ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕನಸುಗಳು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ದರಿಯಾ ದೌಲತೆದೆದುರಿಗೆ ಆಡಿಸಿದರು"[೨೪] ಇಂತಹ ನಾಟಕವು ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂಬ ಎರಡೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದೆ.

ಆಂಗ್ಲ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಾದ ಮೆಕೆಂಜಿ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಾದ ಕಿರಮಾನಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಪರಾಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಆತ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳವ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಪಾತ್ರದ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಮೆಕೆಂಜಿ ಮತ್ತು ಕಿರಮಾನಿಯವರು ಮಾತಾನಾಡುವಾಗ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಈಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಿರಮಾನಿಯು ನಡೆದು ಹೋಗಿರುವಂತಹ ಘಟನೆಯಾದ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಮುಖ ಚಹರೆಯನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನೆನಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಆಗ ಕಿರಮಾನಿಯು ಈಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ನನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಸುಲ್ತಾನ! ಅವರ ಮುಖಮುದ್ರೇನೇ ನೆನಪಾಗಲಿಲ್ಲ"[೨೫] ಎಂದು ಸುಲ್ತಾನನ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಿದರೂ ಅದು ಭೂತಕಾಲ ಘಟನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಡೆದು ಹೋಗಿರುವಂತಹ ಘಟನೆಯನ್ನು ಸಹ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯವನ್ನಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ಬಳಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾಗಿರುವಂತಹ ಕಾಲ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಂವಹನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿರ್ದೇಶಕ ಜಾಣ್ಮೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ.

೧೭೯೯ರ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ಕೋಟೆಯಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ಮುಗಿದಿರುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧದ ಭೀಕರತೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಾವು ನೋವುಗಳು ಸಂಭವಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಹೆಣಗಳ ರಾಶಿ ರಾಶಿಗಳ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಗಾಯಗೊಂಡವರ ಕೂಗಾಟ ನರಳಾಟ ಮುಗಿಲು ಮುಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ನಾಯಿಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕಚ್ಚಾಡಿಕೊಂಡು ಹೆಣಗಳನ್ನು ತಿನ್ನುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಮೀರಿದ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸಣ್ಣ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡುವುದು ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ತುಂಬಾ ಕಷ್ಟಕರ ಕೆಲಸವಾಗುತ್ತದೆ.

[illegible]

ಟಿಪ್ಪು ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲರ ನಡುವೆ ಈಗಾಗಲೆ ಯುದ್ಧ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಯುದ್ಧದ ಭೀಕರತೆಗೆ ಹೆಣಗಳ ರಾಶಿ ಬಹು ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಹೆಣದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಸೈನಿಕರು "ಶರೀರ ಸ್ಥೂಲ, ದುಂಡು ಮುಖ, ಕಲ್ಲೀ ಮೀಸೆ, ಬಣ್ಣ ನಸುಗಪ್ಪು"[೨೬] ಎಂದು ಆತನನ್ನು ಗುರುತ್ತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವಂತಹ ಪಾತ್ರದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಡಬೇಕು. ಆಗ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಓದುಗರೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವಂತಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಸಹ ತನ್ನ ನಿರ್ದೇಶನದಿಂದ ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಂಗ್ಲರ ಮೊದಲನೆ ಸೈನಿಕನು ಕೆಪ್ಟನ್ ವಿಲ್ಕ್ಸ್‌ಗೆ "ಸರ್, ಆ ನೀಚ ಇನ್ನೂ ಯಾಕಿರತ್ತಾನಿಲ್ಲಿ? ಯಾವಾಗಲೋ ಫರಾರಿಯಾಗಿರಬೇಕು... ಎಂದಾಗ ವಿಲ್ಕ್ಸ್ ಕೇಳು ಅಂದೆನಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕೇಳಿ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ, ಸರ್? ಈ ಕಳ್ಳ ಸೂಳೆ ಮಕ್ಕಳೆಲ್ಲ ಅಷ್ಟೇ. ಯಾವ ಹೆಣ ತೋರಿಸಿದರೂ ಹೌದು, ಇವನೇ ನಮ್ಮ ಸುಲ್ತಾನ ಅಂತ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುಬಿಡತಾರೆ"[೨೭]ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶ ನಾಟಕದ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆಯೆ "ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ತೊಂಭತ್ತೊಂಬತ್ತು ಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆನ್ನೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾತಿನ ಕಡೆ ಮಾತ್ರವೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಮುರ್ಖತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಣ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಮಾತು(ಸಂವಹನ) ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ"[೨೮] ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯವನ್ನಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ನಿರ್ದೇಶನದಂತೆ ನಾಟಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪಾತ್ರ – ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವಂತ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಶಯ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಈ ಮುಂದಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಅಬ್ಬಾ! ನರಕ ಅನ್ನೋದು.. ಇದೇ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ವೆಲಸ್ಲಿ ಮಾತಿಗೆ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಸೈನಿಕರು ಉಳಿದ ಇಂಡಿಯನ್ ಅರಸರ ಸೈನಿಕರ ಹಾಗಲ್ಲ. ಸೋತಿದ್ದೆವೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತಾದ ಮೇಲೂ ಹೋರಾಟ ನಿಲ್ಲಿಸಲಿಲ್ಲ ಅಂತ ವಿಲ್ಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದನೇ ಸೈನಿಕ ಎಂಥಾ ಸೆಕೆ! ಮಾಂಸ ಕುದೀತಿದೆ. ಬಟ್ಟೆ ಮೈ ಕಚ್ಚತವೆ.."[೨೯] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಹಾಗಾಗಿಯೆ ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆತನ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆರಡೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಮೂಲ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಆಗದಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ "ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ"[2] ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದನೆ ಸೈನಿಕನಿಗೆ ಹೆಣಗಳ ರಾಶಿ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ದೇಹ ಸಿಕ್ಕಾಗ "ಟಿಪ್ಪು ಸಿಕ್ಕ – ದೀವಟಿಗೆ ತರ್‍ರಿ! ಬೇಗ!"[೩೧] ಎಂದು ಇತರರನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಹೆಣ ನೋಡಲು ನುಗುತ್ತಾರೆ. ಅದೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕೆಲವು ಆಳು ಮಕ್ಕಳು ತಮ್ಮ ರೋಧನೆಯನ್ನು, ತಮ್ಮ ಸಂಕಟವನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆವರೆಗೂ ಟಿಪ್ಪು ಸಾವಿನ ಕಾರ್ಮೋಡ ಕವಿಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಪಠ್ಯ ಕೇವಲ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ದಾರಿ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪಠ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೆ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಎಂತ ರೀತಿಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನಾದರೂ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೆ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ.

ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕನಸುಗಳು ಮತ್ತು ಅವನು ಬದುಕುವ ವಾಸ್ತವತೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯ ವಿರೋಧದಲ್ಲಿಯೆ ಅವನ ಜೀವನದ ದುರಂತವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆಯೂ ಈ ವಿರೋಧದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೆ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಸಾವಿನ ದೃಶ್ಯದಿಂದಲೆ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೆಕೆಂಝಿಯು "ಅವರ ಸಾವನ್ನು ತೀರ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದೀರಿ"[೩೨] ಎಂದಾಗ ಕಿರಮಾನಿ "ಅವರ ಸಾವನ್ನಲ್ಲ ಅವರನ್ನು ಸಾಯಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನ"[೩೩] ಎಂದು ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೆ ಈ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳಿಲ್ಲದೆ ಮಾತುಕತೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಇದೆ ರೀತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಸೈನಿಕ "ನಾನು ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯ ಡಾಕ್ಟರ್ ಕ್ರೂಸೋಗೆ ಮಾತು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೆ. ಒಂದು ಉಡುಗೊರೆ ತರತೇನೆ ಅಂತ[೩೪]..." "ಹುಲಿಯ ಮೀಸೆ, ಸರ್. ವಿಜಯ ಚಿಹ್ನೆ.."[೩೫] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪಠ್ಯವನ್ನಾದರೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು ಮತ್ತು ಬಳಕೆ ಮಾಡಬಹುದು ಎಂಬುಹುದಕ್ಕೆ ಈ ಉಲ್ಲೇಖ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಇದರ ನಂತರದ ದೃಶ್ಯ ಕನಸಿನದು. ತಿಥಿ ವೇಳೆ ಮೊದಲಾದ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುವ ಈ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪು ಹಾಗೂ ಪೂರ್ಣಯ್ಯ ಮಂದಿರವೊಂದನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ನಾಲ್ಕೈದು ಪುರುಷಾಕೃತಿಗಳು ಯೋಗ ಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸ್ತ್ರೀ ಆಕೃತಿಗಳು. "ಯಾರು ನೀವು? ಮುನುಷ್ಯರೋ ಪಿಶಾಚಿಗಳೋ"[೩೬] ಎಂದು ಟಿಪ್ಪು ಆ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ "ನಾವು ಅನಂತ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ತಪಸ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದೇವೆ. ಅದೆ ನಮ್ಮ ಉಸಿರು–ಅನ್ನ"[೩೭] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ನಿಮಗೇನಾದರೂ ಬೇಕೇನು?"[೩೮] ಎಂಬ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವರು "ಜನಜಂಗುಳಿಯಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಪಾಡಿದರೆ ಸಾಕು"[೩೯] ಎಂದು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಟಿಪ್ಪು ಅವರ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಭದ್ರಗೊಳಿಸಲು ಪೂರ್ಣಯ್ಯನಿಗೆ ಆದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ.

[illegible]

ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್ ಕಂಡ ಮೊದಲನೆಯ ಕನಸು ರಂಜಾನದ ಕೊನೆಯ ರಾತ್ರಿ 'ಈದ್' ಹಬ್ಬದ ನುಸುಕಿನಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಚೀನಿ ವೃದ್ಧರು ಅವನನ್ನು ಕಾಣಲು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ಜೊತೆಗೆ ಸುಲ್ತಾನನಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಲೆಂದು ತಂದ ಚೀನದ ಸಾಮ್ರಾಟ ಕಳಿಸಿದ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಉಡುಗೊರೆಗಳಿವೆ. ಅದು ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನ ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಲು ಒಂದು ವಿಶ್ವಾಸದ ಕುರುಹಾಗಿ ಕೊಟ್ಟ ಬಿಳಿ ಆನೆ ಮತ್ತು ಕುದುರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. "ಚೀನದ ಸಾಮ್ರಾಟರು ಈ ರೀತಿ ಬಿಳಿ ಆನೆಯನ್ನೂ, ಕುದುರೆಯನ್ನೂ ಕಳಿಸಿದ್ದು ಎರಡೇ ಎರಡು ಸಲ, ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಸಿಕಂದರ್‌ಗೆ, ಈಗ ತಮಗೆ"[೪೦] ಎಂದು ಆ ವೃದ್ಧರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ "ದೇವರ ಹಾಗೂ ದೇವರ ಪ್ರವಾದಿ ಪೈಗಂಬರರ ಕೃಪೆಯಿಂದ ನಾನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸಿಕಂದರ್ ಆಗುತ್ತೇನೆ"[೪೧] ಎಂದು ಟಿಪ್ಪು ಈ ಕನಸನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಈ ರೀತಿಯ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. "ನಾಟಕಕಾರ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಶಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಶೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ"[೪೨] ಈ ಎರಡು ಕನಸುಗಳ ನಂತರ ನಾಟಕಕಾರರು ಓದುಗರಾದ ನಮಗೆ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ದರ್ಬಾರದ ವಾಸ್ತವ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ದರ್ಬಾರಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಸಂಗತಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆಯ ವಿಚಾರ, ಸರ್ಕಾರವೆ ವ್ಯಾಪಾರ, ವಹಿವಾಟುಗಳನ್ನು ವಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಟಿಪ್ಪುನ ನಿರ್ಧಾರ. ಎರಡನೆಯದು, ಫ್ರಾನ್ಸಿಗೆ ಗುಲಾಮ್ ಅಲಿಯ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ರಾಯಭಾರಿ ಕಳಿಸುವ ಸಿದ್ಧತೆ. ಯುರೋಪಿನ ಸಾಧನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಟಿಪ್ಪುನಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಗೌರವವಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ "ವಿಲಾಯತ್ತಿನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರೋದೆ ಅಲ್ಲಿ. ಎಂಥೆಂಥ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಯಂತ್ರಗಳು, ತಂತ್ರಗಳು! ಆಹ್, ಆ ಚೈತನ್ಯ! ನಾವು ಯಾಕೆ ಹಾಗೆ ಯೋಚಿಸೋದಿಲ್ಲ?"[೪೩] ಟಿಪ್ಪು ಫ್ರಾನ್ಸಿನಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಸೈನ್ಯ ತನ್ನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುವ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ.

ಕಾರ್ನ್‌ವಾಲೀಸ್ ವೈಸ್ರಾಯ್ ಆಗಿ ಬಂದಿರುವ ಪರಿಣಾಮ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಟಿಪ್ಪು ಒಬ್ಬ ಚತುರ ಆಡಳಿತಗಾರನಾಗಿ, ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರವಂತನಾಗಿ, ಧೈರ್ಯಶಾಲಿ ಸೇನಾನಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದರ್ಬಾರದ ದೃಶ್ಯದ ನಂತರ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಕನಸಿನ ದೃಶ್ಯವಿದೆ. ಇದು ಟಿಪ್ಪು ದೇವಗಿರಿಯ ಪಕ್ಕದ ಶಾಹನೂರಿನಲ್ಲಿ ಮರಾಠರ ಛಾವಣಿಯ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ಮಾಡುವ ಮೊದಲು ಕಂಡ ಕನಸಾಗಿದೆ. ಈ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಸುಂದರ ಯುವಕನೊಬ್ಬ ಟಿಪ್ಪುವನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿ ಸಲಿಗೆಯಿಂದ ಅವನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ, ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಈ ಯುವಕ ಗಂಡು ವೇಷಧಾರಿಯಾದ ಯುವತಿಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಇಬ್ಬರ ಪ್ರಾರಂಭದ ಭೇಟಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಈಗೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.. "ಹೀಗೇಕೆ ನನ್ನನ್ನ ದುರುಗುಟ್ಟಿ ನೋಡತಿದ್ದೀರಿ, ಖುದಾವಂದ? ನನ್ನ ರೂಪ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂತೋ ನನ್ನ ಉದ್ಧಟತನಕ್ಕೆ ಸಿಟ್ಟು ಬಂತೋ?, ನನ್ನ ರೂಪವನ್ನು ತಾವು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೆ ನಾನು ಧನ್ಯ. ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಸಿಟ್ಟು ಬಂದರೆ ತಮ್ಮ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಿಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟಿರಲ್ಲ ಅಷ್ಟೇ ಸಾಕು. ನಿಮ್ಮನ್ನ ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ಹಾತೊರೆದಿದ್ದೆ"[೪೪] ಎಂದು ತನ್ನ ಬಹು ದಿನದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಾಜನಾದ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಬಳಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪ್ರವೇಶವಿರಲಿಲ್ಲ

ಎಂದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಯುವತಿಯು ಗಂಡು ವೇಷಧಾರಿಯಾಗಿ ಬಂದು ಅವನ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತಿಗಿಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯವು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. "ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮರಾಠಾ, ಮರಾಠ ಗಂಡು ವೇಷ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಆದರೆ ಕೊನೆಗೂ ಅವರು ಸ್ತ್ರೀಯರೇ"[೪೫] ಎಂದು ಈ ಕನಸನ್ನು ಟಿಪ್ಪು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಹೀಗಿದೆ. ಮರಾಠಾರನ್ನು ಟಿಪ್ಪು ಸ್ತ್ರೀಯರು ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಅವರು ಅಂಗ್ಲರ ಜೊತೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನ ರಂಗಭೂಮಿ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತರುವಾಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾನಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ಆ ತಿರುವಾಂಕೂರಿನ ರಾಜ – ಅವನೇನು ಗೊತ್ತದೇನು? ಅವನೊಂದು ಹೆಗ್ಗಣ. ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಸದ್ದು ಕೇಳಿದರೆ ಓಡಿ ಹೋಗಿ ತನ್ನ ಬಿಲದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರಬೇಕದಂಥ ಪುಕ್ಕಲ ಹೆಗ್ಗಣ"[೪೬] ಎಂದು ಮ್ಯಾಲೆಟ್‌ಗೆ ಪೌರುಷದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರ ದೃಷ್ಟಕೋನವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಓದುಗರೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವಂತಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಸಹ ತನ್ನ ನಿರ್ದೇಶನದಿಂದ ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೆಲಸವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನ ರಂಗ ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವವನು ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗ ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ, ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಧೋರಣೆಗಳು, ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆ, ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ರಚನಾ ವಿಧಾನ, ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದರ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಕೌಟುಂಬಿಕವಾದುದು. ಟಿಪ್ಪು ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರೀತಿಯ ಬೇಗಮ್ ರುಕಯ್ಯಬಾನು ಶಯ್ಯಾಗಾರದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಮಕ್ಕಳು ಹುಲಿಯ ಆಟಿಕೆಯೊಡನೆ ಆಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ರುಕಯ್ಯ ಬೇಗಮ್ ಆಟವಾಡುವುದು ಬೇಡ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಬ್ದುಲ್ ಖಾಲಿಕ್ "ನೀನು ಅದನ್ನ ಬಯ್ಯತೀ ನಿಜ, ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ನೀನೇ ಅಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನಗತಿದ್ದೆಯಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹುಲಿ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನನ್ನ ಜೀವಂತ ಹರಿದು ತಿನ್ನೋದನ್ನ ಕಣ್ಣಾರೆ ನೋಡೋದು ನನ್ನಿಂದ ಆಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಆಟದ ಗೊಂಬೆ ಅದನ್ನೆ ಈಗೆ ಮಾಡೋದು ಅಂದರೆ ಅದು ನನಗೆ ಹಿಡಿಸೋದಿಲ್ಲ ಎಂದು ರುಕಯ್ಯ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ರುಕಯ್ಯಳ ಆರೋಗ್ಯ ಚೆನ್ನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಆದರೂ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಜೊತೆ ರಾಜಕಾರಣದ ಮಾತುಕತೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವು ತನ್ನ ಜೀವನದ ಇಬ್ಬರು ಗುರುಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಗುರು ನನ್ನ ತಂದೆ, ಈತನಿಂದ ಯುದ್ಧ ಮಾಡೋದರ ಬಗ್ಗೆ, ರಾಜ್ಯ ಆಳೋದರ ಬಗ್ಗೆ ಕಲಿತುಕೊಂಡೆ. ಎರಡನೆಯ ಗುರು ಅಂಗ್ರೇಜರು. ಇವರಿಂದ ವ್ಯಾಪಾರ ಮಾಡೋದರ

ಬಗ್ಗೆ ಕಲಿತುಕೊಂಡೆ, ಹಣದ ವ್ಯವಹಾರ ಬಗ್ಗೆ ಕಲಿತುಕೊಂಡೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಅಂಗ್ರೇಜರು ನನ್ನನ್ನು ಯಾಕೆ ದ್ವೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುವುದನ್ನು ರುಕಯ್ಯಳಿಗೆ ಈಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ "ಒಂಟೆಯ ಯುಗ ಮುಗೀತು. ಈಗಿದು ಹಡಗದ ಯುಗ ಅನ್ನೋದನ್ನ ಮನಗಾಣಿಸಿದವರು ಅವರೇ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಕಂಡರೆ ಆಗೋದಿಲ್ಲ"[೪೭] ಈ ನಮ್ಮ ನಾಡು ಎಂಥಾ ಶ್ರೀಮಂತ ಭೂಮಿ ಈ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾದ್ದೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನ ವಿದೇಶಿಯರು ದೋಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹೊತ್ತು ನಮ್ಮ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರು ನಿದ್ದೆ ಮಾಡುತಿದ್ದಾರೆ ನಿಜ, ಆದರೆ ಇಂದಲ್ಲ ನಾಳೆ ಅವರಿಗೆ ಎಚ್ಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ರೀತಿಯ ಪಠ್ಯ ದೊರೆತರೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪಠ್ಯ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಎಲ್ಲಾ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂತಿಷ್ಟು ಸಮಯಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ರಚಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕ ಬಹು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ವಿಸ್ತಾರತೆಯಿಂದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಅಂಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪು ಮತ್ತು ಅವನ ಪರಿವಾರದವರು ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿಯ ಹಿರಿಯ ಮಸೀದಿಯ ಬಳಿ ಸಭೆ ಸೇರಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮರಾಠರು, ನಿಜಾಮರು ಮತ್ತು ಅಂಗ್ರೇಜರು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ಸಾರಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಟಿಪ್ಪು ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿವಾರದ ಮುಂದೆ "ಶತ್ರು ಸೈನ್ಯ ನಮ್ಮ ಕೋಟೆಯನ್ನು ಹೆಬ್ಬಾವಿನ ಪಾಶದಲ್ಲಿ ಬಿಗಿದ ಹಾಗೆ ಬಿಗಿದು ಹಿಡಿದಿದೆ.."[೪೮] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಪವಿತ್ರ ಕುರಾನ್ ಮೇಲೆ ಆಣೆಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭಲ್ಲಿ ಜನರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಟಿಪ್ಪು ಮೂಲತಃ ಧರ್ಮಾಂಧನಾಗಿದ್ದನು, ಅವನು ಬೇರೆ ಧರ್ಮದಿಂದ ತನ್ನ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಜನರನ್ನು ಮತಾಂತರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಅಂಗ್ರೇಜರು ಬೈಗಳಿಗೆ ಇಳಿದರು... ಯಾರಿಗೂ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಧರ್ಮಾಂತರ ಮಾಡಿಲ್ಲ ಎಂಬುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವ್ರು"[೪೯] ಎಂದು ಗುಲಾಮ್ ಅಲಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತುಂಬಾ ಸಹಕಾರಿಯಗುತ್ತದೆ.

ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಸೈನ್ಯ ಯದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಕಲ ಸಿದ್ಧತೆಯಿಂದ ಸಿದ್ದರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸಾಯಲಿಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧರಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಟಿಪ್ಪು ಅಂಗ್ರೇಜರ ಅವಮಾನಕರ ಶರತ್ತುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಇಬ್ಬರು ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ಯುದ್ಧಬಂಧಿಗಳಾಗಿ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆ ಕಲಿಸುತ್ತಾರೆ, ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಯುದ್ಧ ಕೈದಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬಲ್ಲ ಭಾಷೆ. ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳು ಆ ಭಾಷೆ ಕಲಿಯುವ ಮೊದಲು, ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗುವ ಮೊದಲು ನಾನವರನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕು"[೫೦] ಎಂಬ ಭರವಸೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿಯೆ ಕಾಲ ಕಳೆಯುವ ಟಿಪ್ಪು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ಸಲುವಾಗಿ ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ತನ್ನ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರನು ಹೊಂದಿರುವಂತಹ ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಗುರುತಿಸಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಡಕ

ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಹೊಂದಿರುವಂತಹ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಟಿಪ್ಪುವಿನ ರಾಣಿಯು ಈಗಾಗಲೆ ಸಾವನ್ನೊಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಆ ಸಾವಿನ ನೋವನ್ನು ಟಿಪ್ಪು ಅವಳು ಆಗಲೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದಳು. ಅವಳು ಹೋಗುವ ತನಕ ನಾನು ಜೊತೆಗೆ ಇದ್ದೆ ಈ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯದಲ್ಲೂ ನಾನು ಅದೃಷ್ಟಶಾಲಿ, ನಾನು ನನ್ನ ರಾಜ್ಯದ ಸಲುವಾಗಿ ಅವಳ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಒತ್ತೆಯಿಡುತಿದ್ದೇನೆ ಅನ್ನೋದು ಗೊತ್ತಾಗೊ ಮೊದಲೆ ಹೋದಳು ಎಂದು ಪೂರ್ಣಯ್ಯನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಟಿಪ್ಪು ದ್ವಂದ್ವ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಧೈರ್ಯ, ಶೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾದ ರಾಜ ಆಗಾಗಿಯೆ "ಮೈಸೂರಿನ ಹುಲಿ" ಎಂದು ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ "ಅಂಗ್ರೇಜರಿಗೆ ತಾಕೀದು ಮಾಡಿರಿ. ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳೋದರಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಆದರೆ ಜೋಕೆ! ನಾನದನ್ನೆಂದೂ ಸೈರಿಸಲಾರೆ"[೩೧] ಎಂದು ಹುಲಿಯ ಘರ್ಜನೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೀರ್ ಸಾದಿಕ್‌ನಿಗೆ ಟಿಪ್ಪು ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನ ರಂಗಭೂಮಿ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತರುವಾಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದಾದ ನಂತರದ ದೃಶ್ಯ ಟಿಪ್ಪು ತನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಆಂಗ್ಲರ ಯುದ್ಧಬಂದಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಕಳುಹಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ವಾದ್ಯಗಳ ಆರ್ಭಟ, ಜನಜಂಗುಳಿಯ ಗದ್ದಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಕತ್ತಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಾದ್ಯಗಳ ಆರ್ಭಟ ದೂರವಾಗುತ್ತ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕಾದಾಗ ಟಿಪ್ಪು, ಕಿರಮಾನಿ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣಯ್ಯನವರ ನಡುವೆ ಮಾತುಕತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕಿರಮಾನಿ ಯುದ್ಧಬಂದಿಗಳಾಗಿ ಹೋದಂತಹ ರಾಜಕುಮಾರರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಂತ ಗೌರವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ದೃಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕನಸು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಈ ಸಲದ ಕನಸು ತುಂಬಾ ಭಯಾನಕವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೃಕ್ಷದ ಕೆಳಗೆ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿ "ನನಗೆ ಕೈಕಾಲಿಲ್ಲ, ನಾನು ಹೇಳವ.."[೩೨] ಎಂದು ಹೇಳತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಟಿಪ್ಪು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕವಾಗಿ "ಕೈ ಕಾಲು ಛೆ–ಛೆ ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ"[೩೩] ಎಂದಾಗ "ನೀನು ಅವನ್ನ ಕಡಿದು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಿ ಟಿಪ್ಪು ನೀನು ನನ್ನ ಅವಯವಗಳನ್ನು ಶತ್ರುಗಳಿಗೆ ದಾನ ಮಾಡಿ ನನ್ನನ್ನ ಹೇಳವನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಟ್ಟಿದ್ದೀ"[೩೪] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈಗೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಆಂಗ್ಲರಿಗೆ ದಾಸನಾಗಿರುವ ತನ್ನ ಮಗನ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹೈದರ್ ರೋಷ ಕಾರುತ್ತಾನೆ. ಟಿಪ್ಪು ತನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನು ಆಗ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆಂಗ್ಲರ ಒಗ್ಗಟ್ಟನ್ನು, ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಟಿಪ್ಪು ಎಚ್ಚರವಾದಾಗ ಮರಾಠರ ಛಾವಣಿಗೆ ಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ತಂದೆ ಮತ್ತು ಮಗನ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವಂತಹ ನಾಟಕದ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು.

ಈ ನಾಟಕ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಮರಾಠರ ಛಾವಣಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹರಿಪಂತ ಫಡಕೆಯನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಡಲು ಬಂದ ಟಿಪ್ಪು ಅವನಿಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನನ್ನು ಅಂಗ್ರೇಜರು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಾಶಮಾಡದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ದಕ್ಷಿಣ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮರಾಠರು

ಬಲಿಷ್ಠರಾದರು ಎನ್ನುವ ಹೆದರಿಕೆ ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಪ್ಪಂದ ಮಾತುಕತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಯುದ್ಧಬಂದಿಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ತನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳು ಯುದ್ಧಕೈದಿಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ಟಿಪ್ಪು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳು ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ ನನ್ನ ಕರುಳಿನ ಕುಡಿ, ಈ ಹೊಸ ಬೇಡಿಕೆಯ ವಿಚಾರ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅವಧಿ ಕೊಡಿ ಅಂತ ನಾನು ಕೇಳಿಕೊಂಡರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರನ್ ವಾಲೀಸ್ ಏನು ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಗೊತ್ತೇನು? ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನ ಬಂದಿಖಾನೆ ಹಾಕಿದ್ದಾನೆ. ಅವರ ಪೈನಾತಿಗಿದ್ದ ಮೈಸೂರು ದಳವನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕಿ ಕಾವಲಿಗೆ ಅಂಗ್ರೇಜಿ ಕಂದಾಚಾರದವರನ್ನ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನ ಕಾಣಲಿಕ್ಕೆ ಗುಲಾಮ ಆಲಿಗೂ ಅಪ್ಪಣೆಯಿಲ್ಲ, ಎಂಟು ವರ್ಷದ ಮಕ್ಕಳು ರಾಜಕೀಯ ಕೈದಿಗಳು ನಾನೇನು ಮಾಡಲಿ?"[೫೫] ಎಂದು ತನ್ನ ಅಸಾಯಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ನಂತರದ ದೃಶ್ಯ ಕಲಕತ್ತೆಯ ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್ ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್ ರಿಚರ್ಡ ವೆಲ್ಲೆಸ್ಲಿ, ಅವನ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥರ್ ವೆಲ್ಲೆಸ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮೇಜರ್ ವಿಲಿಯಮ್ ಕರ್ಕ ಪೆಟ್ರಿಕ್ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದಾದರು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಅಪಾದನೆಯ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಜೊತೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಿ ಅವನನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವುದು ರಿಚರ್ಡ ವೆಲ್ಲೆಸ್ಲಿಯ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ಅವನು ಬಹು ಬೇಗನೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಂತರ ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕನಸು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಮರಾಠರಿಂದ ಮೀರ್ ಸಾದಕನ ರಾಜದ್ರೋಹದಿಂದ ಸೋತ ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ ಪೆಗೊ ದೇಶದ ರಾಜರು ಕಳಿಸಿದ ಗೂಲಾಬಿ ಗಿಡದ ಹೂ ಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾದಾಗ "ಅಬ್ದುಲ್ ಖಾಲಿಕ್, ಫತ್ ಮಹಮದ್ ಹೋಗಿ ಅಮ್ಮೀಜಾನ್‌ಗೆ ಹೇಳಿರಿ ಇಡಿಯ ರಾಣಿವಾಸ ಕೋಟೆಯೆ ಬರಲಿ. ನಾವೂ ಮರಾಠರ ಮತ್ತು ನಿಜಾಮರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತೇನೆ. ಈ ಬಿಳಿಯ ಪಿಡುಗು ತೊಲಗತಿರೋದನ್ನ ನಾವೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣಾರೆ ನೋಡೋಣ. ಆ ಮೇಲೆ ತೋಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಪೆಗೊ ದೇಶದ ಗುಲಾಬಿ ಹೂ ಅರಳಿದನ್ನ ನೋಡಿ ಸಂತಸ ಪಡೋಣ"[೫೬] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಹುಡುಗರು ಓಡಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕೊನೆಯ ಕನಸಿನೊಂದಿಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ ಕನಸು. ಈ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಿಂದ ಹೊಸ ಯುದ್ಧ ಸಾಮಗ್ರಿ ಬಂದಿದೆ. ನಿಜಾಮನಿಗೆ ತನ್ನ ತಪ್ಪಿನ ಅರಿವಾಗಿ ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ ಪತ್ರ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಹರಿಪಂತ ಫಡಕೆ ಬಂಧುತ್ವದ ಸಂದೇಶ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅಂಗ್ರೇಜರು ಮುತ್ತಿಗೆ ಹಿಂತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಓಡಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ವಿಜಯ ಸೂಚಕ ಸಂಗೀತ ನಿನಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೆ ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನ ಕೊನೆಯ ಕನಸು ಎಂಬ ಕಿರಮಾನಿಯ ಘೋಷಣೆಯಿಂದ ಕನಸು ಛಿದ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕೊನೆಗೂ ನನಸಾದದ್ದು ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನ ಭವಿಷ್ಯ ವಾಣಿಯೆ ಹೊರತು ಅವನ ಕನಸಲ್ಲ' ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ೧೯೪೭ರಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗುವುದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಹಾಗೂ ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನ ವಂಶಜರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ತೋರುವ ಕನಿಕರ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಈ ಕನಸುಗಳು ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕನಸುಗಳು ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಒಳ ತೋಟಿ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ಆತನ ಆದರ್ಶದ ಹಂಬಲವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಸಾಧಿಸಲಾಗದ್ದನ್ನು ಕುರಿತು ಕಳವಳವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನಿಗಾಗಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ವಿಷಮತೆಯು ಈ ಕನಸುಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು

ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸರಿ ಸುಮಾರು ಐದು ಕನಸುಗಳು ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಸಂದರ್ಭದ ವಾಸ್ತವದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಇವು ಕನಸೊ ಅಥವಾ ನನಸೊ ಎಂಬ ಅನುಮಾನವನ್ನು ಸಹ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಒಂದು ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಕನಸು ಮುಗಿದ ನಂತರ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪು ಮೀರ್ ಸಾಧಕನ ಜೊತೆಗೆ ರಾಜ್ಯದ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಾನೆ, ನಂತರ ಚೀನಾದಿಂದ ತಂದ ರೇಶ್ಮೆ ಹುಳುಗಳಿಂದ ಮೈಸೂರನ್ನ ರೇಶ್ಮೆ ನಾಡನ್ನಾಗಿಸಿದರ ಕುರಿತು ಹೆಮ್ಮೆಪಟ್ಟು ಆಂಗ್ಲ ಹಾಗೆ ವ್ಯಾಪಾರ ವ್ಯಾವಹಾರದ ಮೂಲಕ ನಾಡನ್ನು, ದೇಶವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಕುರಿತು ಮಾತಾನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕನಸುಗಳೂ ಇದನ್ನೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಚೀನಾದಿಂದ ರೇಶ್ಮೆ ಹುಳು ತರಿಸಿದಾಗ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದ, ಆತಂಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಜನರ ಮನಃ ಸ್ಥಿತಿ ಮೊದಲನೆಯ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕಂದರನಂತೆ ತಾನೂ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾಗಬೇಕೆನ್ನುವ ಅವನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಕನಸಾದ ಗಂಡುವೇಷದ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ನೋಡಿ ಎಚ್ಚೆತ್ತ ನಂತರ ಮ್ಯಾಲೆಟ್ ಮತ್ತು ಮರಾಠರ ನಾನಾ ನಡುವೆ ಮಾತುಕತೆಯಿದೆ ಈ ಮಾತುಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮರಾಠರು ಆಂಗ್ಲರ ಜೊತೆಗೂಡಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಹೆಣ್ಣುತನವನ್ನು ಈ ಕನಸು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮರಾಠಾ, ಮರಾಠರು ಗಂಡು ವೇಷ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು, ಆದರೆ ಕೊನೆಗೂ ಅವರು ಸ್ತ್ರೀಯರೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತ ಹೈದರ್ ಮಗನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಕೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಟಿಪ್ಪು ಕೂಡ ಆಂಗ್ಲರನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾ ಅವರಂತಾಗಲು ಹವಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಹೈದರನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಅವನ ನಾಶಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಐದನೆಯ ಕನಸು ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದ ಬಲದಿಂದ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಒಗ್ಗಟ್ಟಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆಂಗ್ಲರನ್ನು ಓಡಿಸಿ ಸಂತಸವಾಗಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ ಭಾರತದ ಸ್ವತಂತ್ರದ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಸುಮಾರು ಐದು ಕನಸುಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಕನಸ್ಸಿನ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಣ ದೊರೆತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಚೌಕಟ್ಟು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯೋಜನೆ ಮಾಡುವಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶನಿಗೆ ಯಾವುದೆ ರೀತಿಯ ತೊಂದರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವಂತಹ ಪ್ರಮುಖ ಕನಸುಗಳ ನಡುವೆ ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವು ಪಠ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪಯೋಗಗಳಿಂದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ "ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು" ನಾಟಕ ಪ್ರಮುಖವಾದ ನಾಟಕಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

[illegible]

೪.೪ ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ ಅವರ "ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ" (೨೦೦೭) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ:

ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ ಅವರ ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ ನಾಟಕವು ಹಳೆಯೂರು ಎಂಬ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದು ಸುಮಾರು ೧೨ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ಚಿತ್ರಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದೃಶ್ಯವು ಹೊಳೆಬಾಗಿಲಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತ ಒಂದು ಘಟನೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಕಿಟ್ಟುವು(ಈತನ ಪೂರ್ಣ ಹೆಸರು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಶರ್ಮ) ನದಿಯ ದಡದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಮರದ ಕೊಂಬೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಆಕಾಶದ ಕಡೆ ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ತಟ್ಟನೆ ಏನೋ ನೆನಪಾದವನಂತೆ ತನ್ನೂರಿನ ಸರಹದ್ದಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವ ಹೊಳೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ "ಹರಿಯೋ ಹೊಳೆಯನ್ನು ಒಡ್ಡು ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕು. ಅದರ ಕಸುವಿನಲ್ಲಿ ನೀರನ್ನು ಕಡೆದು ಕರೆಂಟು ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕು"[೫೭] ಎಂದು ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಪರಿಕರವಾಗಿರುವ ವಿದ್ಯುತ್ತಿನ ಅವಶ್ಯಕ ಉತ್ಪದನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯ ಹೇಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುವುದನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ಅಂಶಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಲನೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಕಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಹಳೆಯೂರಿನ ಬಗ್ಗೆ, ಅಲ್ಲಿಯ ಪರಿಸರದ ಬಗ್ಗೆ "ಒಂದೆರಡು ಅಡಕೆ ತೋಟ ಮತ್ತೆ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡೋದಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಜನ, ಸದ್ಯ ಹಾಗೆ ಉಳಿದಿರೋ ಒಂದೇ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿ ಮನೆ ವಿದ್ವಾನ್ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸರದ್ದು.."[೫೮] ಎಂದು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ಪೂರ್ಣ ರೂಪಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆತನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ನಾಟಕದ ಒಡಲು ತುಂಬುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ಫಿಲಿಪ್ ಮತ್ತೇನು ಕಿಟ್ಟಪ್ಪಣ್ಣ? ಏನ್ ಸಮಾಚಾರ ಎಂದಾಗ ಕಿಟ್ಟು ನನ್ನೇನು ಕೇಳತೀಯೋ ಮಾರಾಯ, ಇವತ್ತಿನ ಪೇಪರ್ರು ಇರೋದು ನಿನ್ನ ಕೈಯಾಗೆ"[೫೯] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರಯತ್ನ ಓದುಗರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಹನ ಮಾಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಈ ರೀತಿಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ "ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಆದಾರವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಡರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕರ ದ್ರವ್ಯವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಮೂಲ ಕೃತಿಯಾಗಿ, ಅದೆ ಘಟಕವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲ ಘಟಕ ಛಿದ್ರಗೊಂಡು ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸಂಘಟಿತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೆ ಆಗುತ್ತದೆ"[೬೦] ಎನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೆ ಎಂಬುದನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಸಂಗ ಅಜ್ಜ ನೆಟ್ಟ ಆಲದ ಮರ ಎಂಬ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಮೌಢ್ಯಾಚರಣೆಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವಂತಹ ತಾಕಲಾಟವನ್ನು ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಇತಿಹಾಸದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಸಹ ಕಾಣಬಹುದು. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸ, ಕಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಭಾಮೆಯರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವಂತಹ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಕಡೆ ಕೊಂಡೆಯ್ಯುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಬಹುಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೆ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆತನ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳೆರಡರಲ್ಲಿ ಕೇಂದಿಕೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಗಾಗಿಯೆ "ಜಾಣ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಬರೆಯುವಾಗ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ"[೬೧] ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದುದರಿಂದ ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಇಲ್ಲವೆ ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಮೂರನೆ ಭಾಗ ದೃಶ್ಯ ತ್ರಿಶಂಕು ಆರ್ಕೇಡ್‌ವಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿರುವ ಜಯರಾಮ ಮತ್ತು ಜಗನ್ನಾಥರ ಪ್ಲಾಟಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವರು ಹಳೆಯೂರಿನ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸರ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳು. ಇವರ ಮಡದಿಯರು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ ಹಾಗೂ ಸಾವಿತ್ರಿ, ಇವರ ಮಕ್ಕಳು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೀರಾ ಮತ್ತು ಮದನ. ಒಂದು ದಿನ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸರಿಂದ ಎರಡೂ ಮನೆಗೂ ಕಾಗದ ಪತ್ರ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯ ವಿಷಯ ಸಂಸಾರ ಸಮೇತ ಯುಗಾದಿ ಹಬ್ಬಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು ಎಂದು ಬರೆಯಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆ ಇದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕತೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ತುಂಬಾ ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತ ನಾಟಕದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಮೂಲ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ದಕ್ಕೆಯೂ ಆಗದಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ."[೬೨] ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಳೆಯೂರಿನ ದೇವಾಲಯದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟು ತಾನು ಶಾಲಾ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದಂತ ಕೆಲವು ಕತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಸಲರ ಹುಡುಗನಾದ ಚೌಡನ ಜೊತೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಕಾಡುಕೋಳಿ ಬೇಟೆ ಮತ್ತು ಚೌಡನಿಗೆ ಸಂಧ್ಯವಂದನೆಯೆಂದು "ಶುಕ್ಲಾಂ ಬರಧರಂ ವಿಷ್ಣು ಶಶಿವರ್ಣಂ ಚತುರ್ಭುಜಂ..."[೬೩] ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಸಿದಂತಹ ಕೆಲವೊಂದು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಭಾಮೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶನ

ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಾಟಕ ಪಠ್ಯದ ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೆ "ನಾಟಕೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಅಂತಿಮ ಪರಿಣಾಮ"[೬೪] ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ನಾಟಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಐದನೆಯ ದೃಶ್ಯವು ಯುಗಪಲ್ಲಟದಲ್ಲಿ ಯುಗಾದಿ ಹಬ್ಬಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸರ ಮಕ್ಕಳಾದ ಜಯರಾಮ ಮತ್ತು ಜಗನ್ನಾಥ ಹಾಗೂ ಸೊಸೆಯರಾದ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ ಮತ್ತು ಸಾವಿತ್ರಿ ಜೊತೆಗೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸರು, ಕಿಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಭಾಮೆಯರು ಜೋಯಿಸರ ಮನೆಯ ಮಹಡಿಯ ಮೇಲೆ ಮಾತುಕತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಗರದ ಜೀವನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿರುವಂತ ಜಯರಾಮ ಮತ್ತು ಜಗನ್ನಾಥರ ಸಂಸಾರಗಳು ಹಳೆಯೂರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಮತ್ತು ಒಂದು ಮೊಬೈಲ್‌ನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ ಅವರನ್ನು ನಿದಾನವಾಗಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕೊಂಡಯ್ಯುವಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಯುಗಾದಿ ಹಬ್ಬಕ್ಕೆ ಬಂದ ಜೋಯಿಸರ ಮಕ್ಕಳು ಮತ್ತೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಡೆ ಹೊರಟಾಗ ನದಿಯ ದಡದಲ್ಲಿ ಬೋಟು ಹತ್ತಿಸಿ ಹೋಗಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ ಕಿಟ್ಟುವಿನ ಮನಸಿನ ಭಾವನೆಗಳು ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. "ಹೊಸ ಊರಿಗೆ ಹೋಗುವ ಕುತೂಹಲ–ಉತ್ಸಾಹ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಹಲೆಯೂರು ದೂರಾಗುತ್ತಿದೆ ಅನ್ನುವ ಭಯ – ತಳಮಳ... ಕೈಚೀಲ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬಸ್ಸು ರೈಲು ಹತ್ತೋ ಎಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲೂ ಹುಟ್ಟುವ ಭಾವನೆ ಇದು... ಬರೀ ಮನುಷ್ಯರಿಗಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಎಮ್ಮೆದನ..."[೬೫] ಎಂದು ಕಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಮನಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಆಸೆ–ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನೋವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಅರಿತುಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಯುಗಾದಿ ಹಬ್ಬಕ್ಕೆಂದು ಬಂದು ಹೋದಂತ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸರ ಮಕ್ಕಳು ತಮ್ಮ ತಂಗಿಗೆ ಒಂದು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್‌ನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಅಂತರ್ಜಾಲಕ್ಕೆ ಭಾಮೆಗೆ 'ವರ'(ಗಂಡು) ಬೇಕಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಯವರು ಜೋಯಿಸರ ಮಗಳ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಯಿಸಲು ಬರುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಏಳನೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಮಂಗೇಶ್ ಕಿಣಿ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕದ ಮುಂದುವರೆಯಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಹಳೆಯೂರಿನ ದೇವಾಲಯದ ಎದುರು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಜೋಯಿಸರ ಮಗಳಾದ ಭಾಮೆಗೆ ಸ್ವಯಂವರ ಏರ್ಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಬಂದಿರುವಂತ ಅತಿಥಿ(ಕನ್ಯಾರ್ಥಿ)ಗಳಿಗೆ ಸ್ವಾಗತ ಸಮಾರಂಭ ಏರ್ಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾಮೆಯ ಸ್ವಯಂವರಕ್ಕೆ ಭಾಗವಯಿಸಲು ಬಂದಿರುವಂತಹ ವರರ(ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ)ನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಮೇರಿಕದಿಂದ ಜಾರ್ಜ್ ಆರ್ಮ್‌ಸ್ಟ್ರಾಂಗ್, ಸ್ವಿಟ್ಜರ್ಲೆಂಡ್‌ನಿಂದ ಗುಂಟರ್ ಗ್ರೀನ್, ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕಾದಿಂದ ಅಲಾದಿ ಮುಗಾಂಬೆ, ಚೀನಾದಿಂದ ಹ್ಯೂ ಷಿಯಾಂಗ್ ಕ್ಷೀ ಮತ್ತು ರಷಿಯಾದಿಂದ ಇವಾನ್ ವ್ಯಾಸಿಲೋವಿಚ್‌ರವರುಗಳು ಭಾಮೆಯ ಸ್ವಯಂವರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನು ಕಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಗ್ರಾಮಸ್ಥರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೆ ಇಂತಹ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ

ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗುವಂತಿರಬೇಕು. ಆಗ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ನಡುವೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಮುಖ್ಯನೊ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮುಖ್ಯನೊ ಎಂದು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಬ್ಬರು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಜೋಯಿಸರ ಮನೆ ಮಹಡಿಯ ಮೇಲಿನ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಒಂಭತ್ತನೆ ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಜೋಯಿಸರ ಮಗಳು ಮತ್ತು ಸೊಸೆಯಂದಿರು ಮಾತುಕತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಭಾಮೆಯು ಎಂ.ಕೆ.ಇಂದಿರಾರವರ 'ಫಣಿಯಮ್ಮ' ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಅತ್ತಗೆಯರು ಅದೇನೆ ನಾಳೆ ನಿನ್ನ ಸ್ವಯಂವರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಜ್ಜಿಕತೆಯುಳ್ಳ ಪುಸ್ತಕ ಓದುತ್ತಾ ಕುತೀಯ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಮೆಯು "ಏನು ತಪ್ಪು ಇದನ್ನು ಓದಿದರೆ?"...[೬೬] ಈಗೆ ಮೂವರ ಮಾತುಕತೆಯು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ ಮತ್ತು ಸಾವಿತ್ರಿಯರು ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಮದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಹಸಲರ ಪೈಕಿ ತಿಮ್ಮನ ಹಾಡು "ದೀಪ್ ದೀಪ್ ದಿವಾಳಿಗ್ಯೋ...... ಹಬ್ಬಕ್ಕೊಂದು ಹೋಳಿಗ್ಯೋ......"[೬೭] ಎಂದು ಕೇಳಿಸಿದ ಕೂಡಲೆ ಭಾಮೆಯು ನಗುತ್ತಾ ಓಡಿಹೋಗುವಳು. ಭಾಮೆ ಸ್ವಯಂವರಕ್ಕಾಗಿ ಜೋಯಿಸರ ಮನೆಯ ಮುಂದಿನ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾರು ಸೇರಿರುತ್ತಾರೆ. ನಡುವೆ ಜೋಯಿಸರು, ಕಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಜಯರಾಮ ಜಗನ್ನಾಥರು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಐವರು ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಮತ್ತು ಅಂಗಳದ ಹೊವಲಯದಲ್ಲಿ ಊರಿನ ಗ್ರಾಮಸ್ಥರು ಸೇರಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಮಂಟಪವೆಂಬ ಹತ್ತನೆ ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಜೋಯಿಸ ಮಗಳಾ ಭಾಮೆಯು ಬಂದಿರುವ ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮೂರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗೂ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಯೂ ತನ್ನದೆಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ನೀಡುತ್ತಾ ಹೊಗುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಮದಲ್ಲಿ ಭಾಮೆಯು ಎಲ್ಲರ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು "ಮನೆಗೆ ಬಂದವರು ಹೊರಟಾಗ ಹೋಗಿಬನ್ನಿ ಅಂತ ಹೇಳೊದು ನಮ್ಮ ಊರಿನ ರೂಢಿ.....ಗುಡ್ ಬೈ ಅಫ್‌ವೀಡಾಸೆಮ್, ಸಲಗಾರ್ಶು, ಥೋಯ್ ಥೀ, ದಿಸ್‌ವಿದ್ದಾಯಿನ್ಯೂ"[೬೮] ಎಂದು ಅವರವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಐವರು ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ಆಕೆಗೆ ತಲೆಬಾಗಿ ವಿದಾಯ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ನಾಟಕ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದ ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜೋಯಿಸರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೆಲವರು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ತೆಗಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಹ ಊಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ನೀಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟುವಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಎಲ್ಲಾ ಚಲನವಲನಗಳು ಗೋತ್ತಾಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಜೋಯಿಸರು "ಇದು ಕೇವಲ ಭಾಮೆಯ ಸ್ವಯಂವರ ಅಲ್ಲ, ಇಡೀ ಊರಿನ ಸ್ವಯಂವರವೇ ಆಗತದೆ – ಅಂತ!"[೬೯] ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಕಿಟ್ಟು ಭಾಮೆಗೆ ಉಂಗುರ ತಂದುಕೊಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಈ ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೋಯಿಸರು ಕಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಭಾಮೆಗೆ ನಿವು ಯೋಚಿಸಿ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬನ್ನಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬದರಿನಾಥದ ಕಡೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಕಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಭಾಮೆಯರಿಬ್ಬರೂ ಜೋಯಿಸರು ಹೋದ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಕೈ ಬೀಸುತ್ತಾರೆ ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪಠ್ಯದ ಬಹು ಭಾಗವು ಬರಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಆರಂಭವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೂ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಲೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚನೆಯಾಗುವ ನಾಟಕವು ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ತುಂಬಾ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗೆ ರಚನೆಯಾಗುವಂತ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವಂತ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೪.೫ ಸುಜಾತ ಅಕ್ಕಿಯವರ "ಚಾಮಚೆಲುವೆ" (೨೦೧೨) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ:

ಜಾನಪದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿರುವ 'ಚಾಮಚೆಲುವೆ' ನಾಟಕವು ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ಧಿನಿಯಾದ ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿಯ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಸುಮಾರು ಹದಿನೇಳು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಚಾಮುಂಡಿಯು ಕೆಳಜಾತಿಯ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳಾಗಿ ಮೇಲು ಜಾತಿಯ ನಂಜುಂಡನೊಡನೆ ಪ್ರೇಮ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದರ ಪರಿಣಾಮ ಈ ನಾಟಕ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕವು ನಂಜುಂಡನನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಜನರು ನಂಜುಂಡನ ತೇರು ಎಳೆಯುವಾಗ ತೇರು ಚಾಮುಂಡಿ ಬೆಟ್ಟದ ಎದುರು ಬಂದು ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದು ಪತ್ತೆ ಮಾಡುವುದೆ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಿಷಾಸುರನು ಪರಶಿವನಿಂದ ಒಂದು ವರವನ್ನು ಪಡೆದು ದೇವರನ್ನು ಕಾಡಿಸುವಂತಹ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಕಲೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗ ಮೇಲೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿರುವಂತಹ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೆ "ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ತೊಂಭತ್ತೊಂಭತ್ತು ಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ"[೭೦] ಅಂದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯೆ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಆರಂಭವು ಮೇಳದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಎಂಬಂತೆ ಎರಡನೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯಕ್ಕ ಮತ್ತು ಚಾಮುಂಡಿಯರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ...

"ಹಿರಿಯಕ್ಕ: ತಂಗಿ ಚಾಮುಂಡಿ..

ಚಾಮುಂಡಿ: ಅಕ್ಕ.. ಎನಕ್ಕ?

ಹಿರಿಯಕ್ಕ: ನಮ್ಮ ಪ್ರಯಾಣ ಇಲ್ಲಿಗೆ...

ಚಾಮುಂಡಿ: ಅಕ್ಕ ನಾವೇಳು ಮಂದಿಯಲ್ಲಿ..."[೭೧]

ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ದೃಶ್ಯ ಮೂರರಲ್ಲಿಯೂ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ದ್ವಾರಪಾಲಕ ಮತ್ತು ಚಾಮುಂಡಿಯರ ನಡುವೆಯು ಅಂತದೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ದೃಶ್ಯ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಚಾಮುಂಡಿ ಮತ್ತು ಮಹಿಷಾಸುರರ ನಡುವೆ ಘೋರ ಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ಘೋರ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರಣವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಚಾಮುಂಡಿಯ ತಂಗಿ ಉರುಕಾತಿಯು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ, ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಹಳ ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸಹ ಅಳವಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುವಂತಹ ದೇಹದ ಆಂಗಿಕ ಚಲನವಲನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಳವಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಐದನೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಂಜುಂಡ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯಾಗು ಎಂದು ಚಾಮುಂಡಿಯನ್ನು ಕಾಡಿಬೇಡಿ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಮಾತುಕತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈಗ ಚಾಮುಂಡಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಂತ ನಂಜುಂಡ ನಂಜನಗೂಡಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಮಡದಿಯರ ಮನಃಹೊಲಿಸುವಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರೌಢಿಮೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿರುವಂತಹ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳು ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ನಂಜುಂಡನ ಹೆಂಡತಿಯಾದ ದೇವೀರಿಯು ತನ್ನ ತವರು ಮನೆ ಹೊಗಲು ಹೊರಡುವುದು, ದೇವೀರಿಯು ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತಿಯರು ನಂಜುಂಡನ ಕಾಲಿಗೆ ಬರೆ ಎಳೆಯುವುದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ನಾಟಕದ ಎಂಟನೆ ದೃಶ್ಯವು ಮೈಸೂರು ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಚಾಮುಂಡಿಯು ಏಕಾಂಗಿ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಅವಳಾಡುವ ಮಾತುಗಳು "ನಾನು ಹೇಗೆ ಜೀವನ ಸಾಗಿಸಲಿ? ನನ್ನ ಒಂಟಿ ಬದುಕಿಗೆ ಕೊನೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ?"[೨೨] ಎಂದು ನಂಜುಂಡನಿಗಾಗಿ ಕನವರಿಸಿತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ತನ್ನ ತಂಗಿಯಾದ ಉರಿಕಾತಿಯನ್ನು ಕರೆದು ತನ್ನ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಚಾಮುಂಡಿಯು ತನ್ನ ತಂಗಿ ಬಳಿ ತನ್ನ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಉರುಕಾತಿಯು ತನ್ನ ಭಾವನನ್ನು ಕರಕೊಂಡುಬರಲು ಶ್ರೀರಂಗ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇವೀರಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತಿಯರು ನಾಳೆಯ ರುದ್ರಾಭಿಷೇಕಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ತಯಾರಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾರೆ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಂಜುಂಡನು ಹಗಲು ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತಾ ಮಲಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಅಕ್ಕ ತಂಗಿಯರು ಬೆರಗಾಗಿ ಈ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ "ಅವ್ರಿಗೆ ಮೈಸೂರಿನ ನಡು ಬೆಟ್ಟದ ಹಸಿರು ನೆಪ್ಪಾಗಿರ್ಬೆಕು ಕಣಮ್ಮಿ... ಏನಕ್ಕ ಎನೇನ ಮಾತಾಡ್ತಿ..?"[೨೩] ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಇಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕ ಕಲೆಯು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ನಂಜುಂಡನನ್ನು ಕಾಯಲು ಇಬ್ಬರು ಹೆಂಡತಿಯರಾದ ದೇವೀರಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತಿಯು ರೇಡಿಯಾಗುವರು ಆಗ ಉರುಕಾತಿಯು ತನ್ನ ಭಾವನನ್ನು "ಭಾವಯ್ಯ ಯಾರೋ ಕರೀತಾರೆ ಅಂತ ತಪ್ಪುತಿಳಿಬ್ಯಾಡಿ ನಾನು ಉರುಕಾತಿ. ನಿನ್ನ ನಾದ್ನಿ ಕಣಪ್ಪೊ, ಭಾವಯ್ಯ ಚಾಮುಂಡಕ್ಕನ ತಂಗಿ ಕಣಪ್ಪೊ..."[೨೪] ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಸುರು ಮಾಡುವಳು. ನಂತರ ತನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಮಡದಿಯರಿಗೆ ಮಾಯದ ನಿದ್ರೆ ಬರಿಸಿ ತಾನು ಚಾಮುಂಡಿ ನೋಡಲು ಹೊರಡುವನು. ಸೇಸ ಮತ್ತು ಬಸ್ವ ಇಬ್ಬರು ನಂಜುಂಡನನ್ನು ತಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವರು. ಆಗ ಅವರನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಿ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಭೀರೇಶ್ವರ ಎದುರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸಿ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಚಾಮುಂಡಿ ಬಳಿಗೆ ಬರುವನು. ಚಾಮುಂಡಿ ಮತ್ತು ನಂಜುಂಡ ಹೊಂದಾಗುವರು.

ದೇವೀರಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತಿಯರು ತಮ್ಮ ಪತಿ ಇಲ್ಲದನ್ನು ಕಂಡು ಗೋಳಾಡುತ್ತಾ ಕಣ್ಣೀರು ಹಾಕುವರು. ನಂಜುಂಡನನ್ನು ಹುಡುಕಲು ತಮ್ಮ ಬಸ್ವನ ಜೊತೆಗೆ ದೇವೀರಿಯು ಮೈಸೂರು ಬೆಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವಳು. ಚಾಮುಂಡಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಂಜುಂಡ ಇರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಚಕಿತಳಾಗಿ ಕರೆಯುವಳು. ಆಗ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕದ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. "ಅದು (ಸಂಭಾಷಣೆಯು) ಮಾತಾಗಿ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ"[೨೫] ಎಂಬುದು ವಾಸ್ತವದ ಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿರುವಂತ ಈ ರೀತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯದ

ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅದೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನೊ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೈಸೂರು ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಂಜುಂಡನ ಎದುರಿನಲ್ಲಿಯೆ ದೇವೀರಿ ಮತ್ತು ಚಾಮುಂಡಿಯರು ಜಗಳವಾಡುವರು. ಅದು..

"ದೇವೀರಿ: ನಿನ್ನಾಟವೆಲ್ಲಾ ಕಂಡಾಯ್ತು.. ಕೀಳು ಜಾತಿ ಹೆಣ್ಣು ಬೇಕಾ ನಿಮ್ಗೆ...
ಚಾಮುಂಡಿ: ದೇವೀರಕ್ಕ ಪದೇ ಪದೇ ಕೀಳು ಜಾತಿ ಕೀಳು ಕುಲದೊಳು ಅಂತ..."[೨೧]

ನಾಟಕಕಾರನ ಈ ರೀತಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ನಟ ನಟಿಯರು ತಂಬಾ ಜಾಗರುಕತೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ ಹನ್ನೆರಡರಲ್ಲಿ ನಂಜುಂಡ, ದೇವೀರಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತಿಯರ ನಡುವೆ ನಂಜುಂಡ ಮಾಡಿರುವ ಕೀಳು ಜಾತಿಯ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಹವಾಸದ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಂಜುಂಡನನ್ನು ಹತೋಟಿಗೆ ತರುವ ಸಲುವಾಗಿ ಇಬ್ಬರು ಸೇರಿಕೊಂಡು ನಂಜುಂಡನ ಪಾದಕ್ಕೆ ಬರೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಜೋರಾಗಿ ಅರಚತ್ತಾ ನಂಜುಂಡ ಪಾದವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನರಳುತ್ತಾ "ಇಬ್ರೆಂಡರ ಕಾಟ, ಇರುಳು ತಿಗಣೆ ಕಾಟ. ಕಬ್ಬಕ್ಕೆ ಕಾಟ, ಘನಕಾಟ"[೨೨] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ದೃಶ್ಯ ಹದಿಮೂರರಲ್ಲಿ ಚಾಮುಂಡಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ತಂಗಿ ಉರುಕಾತಿ ಮತ್ತು ಅಣ್ಣ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ರಂಗನಾಥ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವರು. ನಂತರ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇವೀರಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತಿಯರು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾ ನಂಜುಂಡನ ವಿಚಾರ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವನು ಬಂದು ನರಳುತ್ತಾ ಬಿಳುವನು. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಪಾರ್ವತಿಯು ಅಕ್ಕ ದೇವೀರಿಯನ್ನು ಕರೆಯುವಳು. ಬಂದು ನೋಡಿದಾಗ ನಂಜುಂಡನಿಗೆ ಎಚ್ಚರವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಗಾಬರಿಗೊಂಡ ಅಕ್ಕ ತಂಗಿಯರು ಜೀವನದ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ ಗೋಳಾಡುವರು. ಶ್ರೀರಂಗನಾಥನ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಚಾಮುಂಡಿಯು ಕೊರವಂಜಿ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸಂಜೀವಿನಿಯಿಂದ ನಂಜುಂಡನನ್ನು ಬದುಕಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಗ ಅವಳಿಗೆ ದೇವೀರಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತಿಯರು ತಿಂಗಳ ತಿಂಗಳ ಹುಣ್ಣಿಮೆಗೆ ನಂಜುಂಡನನ್ನು ಮೈಸೂರು ಬೆಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸುವುದಾಗಿ ಮಾತು ಕೊಟ್ಟು ಜೊತೆಗೆ ದವಸ ಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ಕಳುಯಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕಕಾರ ಬರೆಯುವಂತ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಮಾತು, ಅಭಿನಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರಮುಖವಾದವು. ಇಂತಹ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕಕೃತಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಚಾಮುಂಡಿ ಮತ್ತು ಉರುಕಾತಿ ನಡುವೆ ಹದಿನೈದನೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಂಜುಂಡನ ಹೆಂಡತಿಯರ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮಾತುಕತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಹದಿನಾರನೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ

ಚಾಮುಂಡಿಯನ್ನು ಕಾಣಲು ದೇವೀರಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತಿಯರು ಸಕಲ ಸಿದ್ಧತೆಯಿಂದ ಹೊರಡಲು ತಯಾರಿ ನಡೆಸುವರು. ಅವರ ಸಡಗರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಎಂತವರಿಗೂ ಅಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. "ಪಾರ್ವತಿ: ಅಕ್ಕ, ವಜ್ರದ ಕುಬಸ, ಮುತ್ತಿನಸೀರೆ ರೇಶ್ಮೆಸೀರೆ.., ದೇವೀರಿ: ಮುತ್ತು, ರತ್ನ, ವಜ್ರ, ಅಪರಂಜಿ, ಹವಳ, ಪಚ್ಚೆ..."[೭೮] ಈಗೆ ಬಗೆ ಬಗೆ ವಸ್ತ್ರಾಭರಣಗಳು, ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಊಟೋಪಚಾರಗಳು, ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಹಣ್ಣು ಹಂಪಲುಗಳನ್ನು ಕಟಿಕೊಂಡು ಚಾಮುಂಡಿ ಬೆಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವರು.

ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಂಜುಂಡ ಮತ್ತು ನಂಜುಂಡನ ಮಡದಿಯರು ಹಾಗೂ ಅಳಿಯರು ಚಾಮುಂಡಿ ಬೆಟ್ಟದ ಚಾಮುಂಡಿ ಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯಲು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದಂತೆ ಚಾಮುಂಡಿಯು "ನೀವಾ? ಓಹೋ ನಂಜುಂಡನ ಪಟ್ಟದರಸೀರು..."[೭೯] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ನಂಜುಂಡನು "ಹಾಗೆಲ್ಲಾ ಅನ್ನಬೇಡ ಚಾಮುಂಡಿ...... ನನ್ನೆಂಡ್ರು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನಿನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದವ್ರೆ ನೋಡು......"[೮೦] ಎಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಚಾಮುಂಡಿಯು "ಅಯ್ಯ ಹೆಂಡ್ರುಳ್ಳವನ ಸಂಗ ಮಾಡಿದಕ್ಕೆ ನಾನು ಜನರಲ್ಲಿ ಭಂಗವಾದೆ.."[೮೧] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಈಗೆ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ನಂಜುಂಡನನ್ನು ಚಾಮುಂಡಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುವರು ನಂತರ ಮೂವರು ನಂಜುಂಡನನ್ನು ಪತಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವರು. ಉರುಕಾತಿಯು ಚಾಮುಂಡಿಯನ್ನು 'ಚಾಮಚೆಲುವೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುವಳು. ಎಲ್ಲರು ಉರುಕಾತಿಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುವರು ಉರುಕಾತಿಯು ಭಾವ ನಂಜುಂಡನಿಂದ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕ ಚಾಮುಂಡಿಯಿಂದ ಒಡಪು ಕಟ್ಟಿಸಿ ಹೇಳಿಸುವಳು... ಭಕ್ತರೆಲ್ಲಾ ನಂಜುಂಡನಿಗೆ ಜೈಕಾರ ಹಾಕುತ್ತಾ ರಥವನ್ನು ಎಳೆಯುವರು ಮೇಳದ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು.

೪.೬ ಕೆ.ವೈ ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿಯವರ "ಪಂಪ ಭಾರತ" (೨೦೦೫) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ:

'ಪಂಪ ಭಾರತ' ನಾಟಕ ಮೂಲತಃ ಪಂಪನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇದು ಪಂಪನ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತ ಹೊಸ ಪಠ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಂಪನು ತನ್ನ 'ಭಾರತದ ಕಥೆ'ಯಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿರುವಂತೆ ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿಯವರು ತನ್ನ ಪಂಪ ಭಾರತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೆ ಬಳಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪಂಪ ತನ್ನ ಯೌವನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದ, ತನ್ನ ಇಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಏನಾದ? ಎಂಬ ಕುತೂಹಲದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷತೆ ಇರುವುದು ಹೊಸ ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ತಾರ್ಕಿಕಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಭೂತದಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಡಮೂಡುವುದರಲ್ಲೂ ಒಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಯಿದೆ.

"ಕಾವೇರಿಯಿಂದ ಗೋದಾವರಿಯವರೆಗೆ ಹಬ್ಬಿದಾ ನಾಡದೋ ಕನ್ನಡ..."[೮೨] ಎಂದು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿರಿಗನ್ನಡ ನೆನೆಯುತ್ತಾ ಜೊತೆಗೆ ಸ್ಯಾಂಡಲ್ ವುಡ್, ಕಾಲೇಜು, ಸಿಲಿಕಾನ್ ವ್ಯಾಲಿ ಯಾತ್ರೆ ಜಾತ್ರೆ, ಬುದ್ಧ, ಜೀಸಸ್, ನದಿ ಕಿನಾರೆ, ಹಂಪೆ, ಆಗುಂಬೆ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಂಶೋಧಕ-೧ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧಕ-೨ ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಕುರ್ಕ್ಯಾಲಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ಇಬ್ಬರೂ ಸಂಶೋಧಕರು "ನಾವು ಭೂತಾನ ಬೆನ್ ಹತ್ತಿವ್ರೋ ಬದಲಾಗಿ ಭೂತಾನೇ ನಮ್ ಬೆನ್ ಹತ್ತಿದೆ. ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಇಡೀ ಮನುಷ್ಯ ಕುಲವನ್ನೇ.."[೮೩] ಎಂದು ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಭೂತ ಅಂದರೆ ನಡೆದು ಹೋಗಿರುವ ಕಾಲವನ್ನು ನೆನೆಯುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇತಿಹಾಸ ಎಂಬುದು ಭೂತ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ಅದರ ನೆನಪು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ದೆವ್ವದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೆ ಈ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವಂತಹ ಪಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಈ ಘಟನೆಯು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಶೊಧಕ-೧ ಮತ್ತು ಸಂಶೊಧಕ-೨ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗುವಾಗ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಳಿ ಕುರ್ಕ್ಯಾಲಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ದಾರಿ ಕೇಳಿ ನಂತರ ಗಂಗಾಧರ ಶಾಸನದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಊರಿನವ ಇವರಿಗೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕತೆಯನ್ನೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕತೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ಒಂದೆರಡು ಕಿ. ಮೀ. ಹೋದ್ರೆ ಒಂದು ಊರು, ಊರ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಾಳು ಬಿದ್ದ ಕೋಟೆ, ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಗುಡ್ಡ, ಗುಡ್ಡದಲ್ಲಿ ಬಸದಿ, ಅಲ್ಲಿ ಈ ಕಲ್ಲೈತೆ ಅಂದವನೆ ಅದರ ಕೆಳಗೆ ಏಳು ಕೊಪ್ಪರಿಗೆ ಬಂಗಾರ ಐತೆ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಏಳೆಡೆ ಸರ್ಪ ಕಾವಲೈತಂತೆ ಅಂದು ಆ "ಕಲ್ನಾಗಿರೋ ಅಕ್ಷರಾನ ಓದಿದೋರ ತಲೆ ಒಡೆದು ಸಾವಿರ ಚೂರು ಆಗ್ತೈತೆ"[೮೪] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದನ್ನ ಗಮನಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ನಾಟಕ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪರಸ್ಪರ

ಹೊಂದಾಣಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಶೋಧಕರು ಈಗಾಗಲೆ ಶಾಸನ ಇರುವ ಜಾಗವನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದಾರೆ. ಆಗ ಸಂಶೋಧಕರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆ ಸಂಶೋಧಕ ಶಾಸನವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ "ಈ ಕಲ್ಲೇನೊ ಆ ಶಾಸನದ ಹಾಗೇ ಕಾಣುತ್ತೆ, ಆದ್ರೆ..... ಅಯ್ಯಾ ಮಿತ್ರಮಾ..

ಅದೋ ಜಿನ ಬಿಂಬಗಳಮಂ

ಇದೋ ಚಕ್ರೇಶ್ವರಿಯಮಂ

ಅಗೋ ಆ ದೂರದಲ್ಲಿರುವುದೇ ಕವಿತಾ

ಗುಣಾರ್ಣವನೆಂಬ ಕೆರೆಯಮಂ......"[೪೧] ಎಂದು ಅಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಎರಡನೆ ಸಂಶೋಧಕ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈಗೆ ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಕಲೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆ ಸಂಶೋಧಕ ಶಾಸನದ ಮೇಲೆ ಅಂಟಿಸಿದ ಪೋಸ್ಟರ್ ಅನ್ನು ಹರಿಯಲು ಮುಂದಾಗುವನು ಆಗ ಹಾಳು ಮಂಟಪದಿಂದ ಬಂದ ದಥೂತಿ ಅದನ್ನು ತಡೆಯುವನು. ಈಗೆ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ನಡೆಯುವ ಮೂವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಸಹ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ "ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ತೊಂಭತ್ತೊಂಭತ್ತು ಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ"[೪೨] ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಶೋಧಕರು ರಾತ್ರಿ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಗಂಗಾಧರಂ ಶಾಸನದ ಸಂಶೋಧನೆಗೆಂದು ಮತ್ತೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಶಾಸನದ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರೊ ಕೆಮ್ಮಿದಾಗ ಹೆದರಿ ಓಡುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿಂದ ಬಂದ ಮುದುಕ "ಏಯ್ ಹುಡುಗ್ರಾ... ಯಾಕ್ ಹೆದ್ರಕ್ಕಂತ್ತೀರ ಬರ್ರಿ ಇಲ್ಲಿ.."[೪೩] ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಇಬ್ಬರು ಹೆದರುತ್ತಾ ಮುದುಕ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಮುದುಕನಿಗೆ ತಮ್ಮ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಸಂಶೋಧಕರು ತಾವು ಬಂದಿರುವ ಕಾರಣವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಮುದುಕ "ಅಲ್ರಪ್ಪ ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಬಂದ್ರು.. ಹಗಲು ಬಂದೋರು ಅಕ್ಷರದೊಳಗಿನ ಕತ್ತಲು ಹುಡುಕ್ತಿದ್ರು ನೀವು ರಾತ್ರಿ ಬಂದಿದ್ದೀರಿ ನೀವಾದ್ರೂ ಅಕ್ಷರದೊಗಿನ ಬೆಳಕು ಹುಡುಕ್ತಿರೋ ಹೆಂಗೆ?"[೪೪] ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ಹೌದು ಪಂಪ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೆ ಎರಡು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಅವನು ಇಳಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಏನಾದ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡೋಕೆ ಬಂದಿವಿ ಅಂತ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಪಂಪನ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಪಂಪ ಕವಿಯ ಬಗ್ಗೆ ದೊಡ್ಡ ಕತೆಯನ್ನೆ ಹೇಳಿದ ಮುದುಪ್ಪ ಕೊನೆಗೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಂಪನ ಶಾಸನ ಕಾಯುವ ಕಾವಲುಗಾರ ನಾನೆ ಎಂದಾಗ ಸಂಶೋಧಕರು 'ಭೂತ', 'ದೆವ್ವ' ಎಂದು ಹೆದರಿ ಓಡಿ ಬಸದಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಛೆ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಮುದುಕ "ಭೂತದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರೊ ಸತ್ಯ ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೆ ಬಂದ್ರಿ.. ಆ ಭೂತಾನೆ ಬಂದು ಎದುರಾದ್ರೆ ಓಡೋಗ್ತಿರಲ್ರೋ.."[೪೫] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಮುದುಕ, ದೊರೆ ಮತ್ತ ಮಾಹಿತಿದಾರರ ನಡೆವೆ ಪಂಪನ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಪಂಪನು ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಊರು ಸುಟ್ಟೋಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರ ತಂದೆ ಜೈನಧರ್ಮವನ್ನು ಸ್ವಿಕರಿಸಿದ್ದೊ ಅಥವಾ ಪಂಪ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೆಳಜಾತಿಯವರಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೊ ಈ ರೀತಿಯ ಘಟನೆ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟನೆಯಾದ ದಿನದಿಂದ ಪಂಪ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲಾ, ಎಲ್ಲಿಯೊ ಮಾಯವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರಲು ದೊರೆ ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಜೊತೆಗೆ ದೊರೆ ಪಂಪನನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ ಬರೆಯುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನ ಕರ್ಣನಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ ಅಂದ ನಾನೇ ಬೇಡಾಂದೆ"[೯೦] ಎಂದು ಪಂಪನ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಬಳಸಿರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕದ ದಿಕ್ಕನ್ನೆ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ "ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್ ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ"[೯೧] ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳೆರಡನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ "ನಿರ್ದೇಶಕ ಹಾಗೂ ನಟರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆಯೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಮಾತ್ರವೆ ನಾಟಕಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರಿಗಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಬಹಳ ಅಗತ್ಯ"[೯೨]ವಾದ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ನೀಡಿದಂತಹ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕರು ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಂಗಾಧರ ಶಾಸನವನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಾಗ ಶಾಸನದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಶಾಸನ ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆತನೇ ಪಂಪನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತ ತನ್ನ ಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಶಂಸೆ ಪಡುತ್ತಾ "ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷ ಅಕ್ಷರದೊಳಗೆ,.. ನನ್ನನ್ನು ನಾನೆ ಬಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಯೋಚಿಸಿದೆ.."[೯೩] ಎಂದು ತನ್ನ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾನಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಪಂಪ ಬನವಾಸಿ ದೇಶವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಧನುರ್ಧಾರಿಯು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳು ಸೇರಿ ಹೋಗಿರುವಂತಹ ಕರ್ಣನನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಂಪ ಮತ್ತು ಕರ್ಣರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದ್ದಾಗಿದೆ.

ದ್ರುಪದ ರಾಜನು ತನ್ನ ಆಸ್ತಾನದಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯ ಸ್ವಯಂವರ ಏರ್ಪಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರು ಭಾಗವಹಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ದ್ರುಪದ ಆಗ "ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಾಡಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಮೀನಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನ ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ... ಈ ಸ್ತ್ರೀ ರತ್ನದ ಉಡುಗೊರೆ.."[೯೪] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವೊಂದು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮಂತ್ರಿಗಳು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ಪಂಪರ ನಡುವೆ ಮಾತುಕತೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಕದನ ತ್ರಿನೇತ್ರನಾದ ಅರ್ಜುನ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಂಡ ವಿಚಾರವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಕರ್ಣ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಮತ್ಸ್ಯಚಕ್ರವನ್ನು ಬೇದಿಸಿ ಗೆದ್ದಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಯಂವರದ ನಿಯಮವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂದು ಸ್ವಯಂವರದಿಂದ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡುವ ವಿಚಾರ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣ ಮತ್ಸ್ಯಚಕ್ರವನ್ನು ಭೇದಿಸಿರುವ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದು ವರೆಯುತ್ತದೆ. ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ಬಾನಿಮತಿಯರು ಪಗಡೆಯಾಡುತ್ತಾರೆ. ಬಾನುಮತಿಯು ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಕರ್ಣ ಮುತ್ತಿನಹಾರ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೊಡಲು ಇಚ್ಚಿಸದ ಬಾನುಮತಿಯು ಓಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಕರ್ಣ ಬಾನುಮತಿಯ ಕೊರಳಿಗೆ ಕೈ ಹಾಕಿ ಮುತ್ತಿನ ಸರವನ್ನು ಕೀಳುತ್ತಾನೆ. ಮುತ್ತುಗಳೆಲ್ಲಾ ಚೆಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿಯಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿನ

ಸಂದರ್ಭ ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ದುರ್ಯೋಧನ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ದುರ್ಯೋದನನ ಆಪ್ತತೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಂಪ ಮತ್ತು ಕರ್ಣರ ನಡುವೆ ಈಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಕರ್ಣನ ಮತ್ತು ದುರ್ಯೋದನ ನದಿಗೆ ಹೋಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಒಬ್ಬ ಋಷಿಯಿಂದ ಕರ್ಣ ಜೀವನ ವೃತ್ತಂತ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಈ ರೀತಿಯ ಪಥ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿರುವುದು ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪಥ್ಯವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೌರವ ಮತ್ತು ಪಾಂಡವರಿಗೆ ಯುದ್ಧ ಆರಂಭವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕೌರವರ ಪಾಳಯದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನ ಮತ್ತು ದ್ರೋಣರು ಯುದ್ಧದ ಸೇನಾಧಿಪತಿಯ ಪಟ್ಟವನ್ನು ಭೀಷ್ಮರಿಗೆ ಕಟ್ಟಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದ್ರೋಣ "ನಿನ್ನ ನಾಲಿಗೆ ಕುಲವಂ ತಬ್ಬುವವೊಲ್ ಉರಿದೆ ನೀಂ ಕೆಡೆ ನುಡುವೈ ಕರ್ಣ.."[೯೫] ಎಂದು ಕರ್ಣನನ್ನು ಮೂದಲಿಸದಾಗ, "ಕುಲ–ಕುಲವಲ್ಲ: ಛಲವೆಂಬುದು ಕುಲ, ಗುಣವೆಂಬುದು ಕುಲ, ಅಭಿಮಾನವೆಂಬುದೊಂದು ಕುಲ, ಶೌರ್ಯವೆಂಬುದು ಕುಲ......"[೯೬] ಎಂದು ಕುಲದ ಬಗ್ಗೆ ಕಣ್ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಭೀಷ್ಮರು ಪಾಂಡವರನ್ನು ಜಯಿಸಿದರೆ ನಾನು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ. ಆದರೆ ಪಾಂಡವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮರು ಸತ್ತರೆ ಮಾತ್ರ ನಾನು ಶತ್ರುಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಡಲು ಬರುತ್ತೇನೆಂದು "ಅನ್ನೆಗಂ ನಾಂ ಬಿಲ್ವಿಡಿಯಂ ಇದು ನನ್ನ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ"[೯೭] ಎಂದು ಪ್ರಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಪಂಪ ಮತ್ತು ಕರ್ಣನ ನಡುವೆ ಯುದ್ಧ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮಾತುಗಳು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತವೆ, ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕುಂತಿ ಮತ್ತು ಗಂಗೆಯರು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಸೂರ್ಯದೇವ ಮತ್ತು ಕರ್ಣ ಮಾತುಕತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಶ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ಪಂಪರ ನಡುವೆ ಮಾತುಕತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪಾಂಚಾಲಿ ಹೂಡಿದ ಬಾಣದಿಂದ ನನ್ನ ಸಾವು ಎಂದು ಕರ್ಣ ಪಂಪನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಯುದ್ಧಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾ ಸೇನಾಧಿಪತಿಯಾದ ಕರ್ಣ ತನ್ನ ಬಿಡಾರದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧದ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ, ಕರ್ಣನು ಅಚ್ಚರಿಗಳಿಂದ "ಕೃಷ್ಣೆ! ನೀನು..?!"[೯೮] ಎಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ದ್ರೌಪದಿಯು "ಸದ್ಯ ನನ್ನ ಗುರುತು ಸಿಕ್ಕಿತಲ್ಲ ಯುದ್ಧೋನ್ಮಾದದ ಉದ್ವೇಗದಲ್ಲಿರುವ ಮಹಾ ಸೇನಾಧಿಪತಿಗಳಿಗೆ. ನನ್ನ ಗುರುತು ಸಿಕ್ಕುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು..."[೯೯] ಅಂದು ಕೊಂಡಿದ್ದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವೊಂದು ಸಿಹಿ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತಗಳ ಬಗ್ಗೆ "ನದಿಯ ದಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟನ್ನ, ಆಟದ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನ, ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ವಧುವನ್ನ ಆಕಸ್ಮಿಕವೆಂಬಂತೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡೆ..."[೧೦೦] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಈಗೆ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ದ್ರೌಪದಿಯು ನೀನು ನಿನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಮಾತನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ನನ್ನ ಬೇಡಿಕೆ ಎಂದು ಸಹ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ, ಕೊನೆಗೆ ಅರ್ಜುನನ ಬಾಣಕ್ಕೆ ಕರ್ಣ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ದ್ರೌಪದಿಯು ಕರ್ಣನನ್ನ ಅಪ್ಪಿ

"ಕಣ್ಣೊಳಗಿನ ಕಿಚ್ಚೆ ನಂದಿ ಹೋಗು, ಮೈಯೊಳಗಿನ ಚಿತೆಯೇ ಉರಿದು ಹೋಗು, ನನ್ನ ಕೊಂದ ಕನಸೇ ಬಯಲಾಗಿ ಹೋಗು, ನನ್ನ ಮರೆವಿನ ಮರೆವೇ ಶೂನ್ಯವಾಗು"[೧೦೧] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾವಿನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಪ ಕರ್ಣನಿಗೆ "ನೀನು ಪುಣ್ಯವಂತ ಕರ್ಣ, ನಿನ್ನ ಸಾವಿನ ನೆನಪಾದ್ರೂ ನಿನಗಿದೆ... ನಾನು ಸತ್ತಿದ್ದು ಹೇಗಂತ ನನಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.."[೧೦೨] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತಯೆ ದೊರೆ(ಅರಿಕೇಸರಿ) ನಾನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಬಸದಿಯಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪಂಪ ನೀನು ಯಾರು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾನು ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆ ಎಂದು ದೊರೆ ಅಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ದೊರೆ ಕವಿ ಬರೆದ ಸಾಲಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ, ನಾನು ನೀನು ಅಂದ್ರೆ ಕವಿ ಬಿಡಿಸಿದ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಗಳಷ್ಟೇ.."[೧೦೩] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ದೊರೆ ತನ್ನ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ಪಂಪರಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ದೊರೆ ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಕಾಲದ ಲೆಕ್ಕಚಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಪಂಪನ ಸಾವಿನ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕರ್ಣ, ದೊರೆ ಮತ್ತು ಪಂಪ ಮೂವರು ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಾಟಕದ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೆ ತುಂಬಾ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಡುವ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿ ರಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದು ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕದ ಹಿಂದೆ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಶ್ರಮ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಗಾಗಿಯೆ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯದ ರಚನೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಮುಖರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಕೊನೆಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು:

೧) ಸಮಾರಾಧನೆ: ಅಮೂರ ಜಿ.ಎಸ್, ಪು.ಸ.೮೬
೨) ಮಾರ್ಗ ಸಂಪುಟ–೩: ಕಲಬುರ್ಗಿ.ಎಂ.ಎಂ, ಪು.ಸ.೧೨೧
೩) ಸಮಾರಾಧನೆ: ಅಮೂರ.ಜಿ.ಎಸ್, ಪು.ಸ.೮೬
೪) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೮೭
೫) ಮಾರ್ಗ ಸಂಪುಟ–೩: ಕಲಬುರ್ಗಿ.ಎಂ.ಎಂ, ಪು.ಸ.೧೨೨
೬) ಸಮಾರಾಧನೆ: ಅಮೂರ.ಜಿ.ಎಸ್, ಪು.ಸ.೮೮
೭) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೮೮,೮೯
೮) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೯೦
೯) ಶಿವರಾತ್ರಿ: ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಪು.ಸ.೧೭
೧೦) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೭
೧೧) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೮
೧೨) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೩೯
೧೩) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೯
೧೪) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೬೦
೧೫) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೭೬
೧೬) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೮೭
೧೭) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೭
೧೮) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೪
೧೯) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೭
೨೦) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೫೯
೨೧) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೫೯
೨೨) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೫೯
೨೩) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೬೧
೨೪) ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು: ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ: ಲೇಖಕನ ಮಾತು
೨೫) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೦೫
೨೬) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೦೭
೨೭) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೦೭
೨೮) ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ: ಪ್ರಸನ್ನ, ಪು.ಸ.೫೮
೨೯) ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು: ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಪು.ಸ.೦೯
೩೦) ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ: ಪ್ರಸನ್ನ, ಪು.ಸ.೫೫
೩೧) ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು: ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಪು.ಸ.೧೨
೩೨) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೦೪
೩೩) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೦೪

೩೪) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೩
೩೫) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೪
೩೬) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೮
೩೭) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೮
೩೮) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೯
೩೯) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೯
೪೦) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೯
೪೧) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೦
೪೨) ನಾಟಕ ಅಂತರಂಗ: ನಾಗಭೂಷಣ.ಎ.ಆರ್, ಪು.ಸ.೨೧
೪೩) ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು: ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಡ, ಪು.ಸ.೨೪
೪೪) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೩೧
೪೫) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೩೩
೪೬) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೩೬
೪೭) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೦
೪೮) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೭
೪೯) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೮
೫೦) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೫೩
೫೧) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೫೫
೫೨) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೬೪
೫೩) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೬೪
೫೪) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೬೪
೫೫) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೭೦
೫೬) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೮೩
೫೭) ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ: ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ಪು.ಸ.೦೭
೫೮) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೦೮
೫೯) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೦೯
೬೦) ನಾಟಕ ಅಂತರಂಗ: ನಾಗಭೂಷಣ.ಎ.ಆರ್, ಪು.ಸ.೦೩
೬೧) ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ: ಪ್ರಸನ್ನ, ಪು.ಸ.೫೮
೬೨) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೫೫
೬೩) ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ: ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ಪು.ಸ.೩೬
೬೪) ಬಹುರೂಪಿ: ಪ್ರೊ.ಬಿ.ಸಿ ಯವರ ಸನ್ಮಾನ ಗ್ರಂಥ, ಪು.ಸ.೨೨೪
೬೫) ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ: ಅಕ್ಷಕರ.ಕೆ.ವಿ. ಪು.ಸ.೪೯
೬೬) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೬೩
೬೭) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೭೦
೬೮) ಅದೇ ಪುಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೭೮

೬೯) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೮೬
೭೦) ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ: ಪ್ರಸನ್ನ, ಪು.ಸ.೫೮
೭೧) ಚಾಮಚೆಲುವೆ : ಸುಜಾತ ಅಕ್ಕಿ, ಪು.ಸ.೦೭
೭೨) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೩೭
೭೩) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೬
೭೪) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೬
೭೫) ಬಹುರೂಪಿ: ಬಿ.ಸಿಯವರ ಸನ್ಮಾನ ಗ್ರಂಥ, ಪು.ಸ.೨೨೧
೭೬) ಚಾಮಚೆಲುವೆ: ಸುಜಾತ ಅಕ್ಕಿ, ಪು.ಸ.೬೦
೭೭) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೭೨
೭೮) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೯೧
೭೯) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೯೭
೮೦) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೯೭
೮೧) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೯೮
೮೨) ಪಂಪಭಾರತ :ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ.ಕೆ.ವೈ ಪು.ಸ.೧೭
೮೩) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೧೯
೮೪) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೧
೮೫) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೨
೮೬) ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ: ಪ್ರಸನ್ನ, ಪು.ಸ.೫೮
೮೭) ಪಂಪಭಾರತ:ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ.ಕೆ.ವೈ ಪು.ಸ.೨೭
೮೮) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೨೭
೮೯) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೩೨
೯೦) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೩೭
೯೧) ಬಹುರೂಪಿ: ಬಿ.ಸಿ ಅವರ ಸನ್ಮಾನ ಗ್ರಂಥ, ಪು.ಸ.೨೨೪
೯೨) ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಕಾಸ: ರಾಮನಾಥ್.ಹೆಚ್.ಕೆ. ಪು.ಸ.೩೬೩
೯೩) ಪಂಪಭಾರತ: ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ.ಕೆ.ವೈ ಪು.ಸ.೪೦
೯೪) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೪೭
೯೫) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೬೫
೯೬) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೬೫
೯೭) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೬೬
೯೮) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೭೧
೯೯) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೭೧
೧೦೦) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೩೭
೧೦೧) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೭೯
೧೦೨) ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೮೧
೧೦೩)ಅದೇ ಪಸ್ತಕ: ಪು.ಸ.೮೨

ಅಧ್ಯಯ ಐದು

ಸಮಾರೋಪ:

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಶಿವರಾತ್ರಿ'(೨೦೧೧), ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು'(೨೦೦೦), ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ ಅವರ 'ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ'(೨೦೦೭), ಸುಜಾತ ಅಕ್ಕಿ ಅವರ 'ಚಾಮಚೆಲುವೆ'(೨೦೧೨), ಮತ್ತು ಕೆ.ವೈ.ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ ಅವರ 'ಪಂಪ ಭಾರತ'(೨೦೦೫) ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಓದುಗ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಾವ ರೀತಿ ತನ್ನ ಕಡೆ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುವುದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಶಿವರಾತ್ರಿ' ನಾಟಕವು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂತಹ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳರನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಈಗಾಗಲೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಸವಣ್ಣನವರ ಸಮಾನತೆಯ ತತ್ವವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಿ ಸಮಾಜದ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಾಯಕ ಧರ್ಮದ ಮೂಲಕ ಜೀವಿಸಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿ ಕೊನೆಗೆ ತೆತ್ತದಂಡವನ್ನು ಕುರಿತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಘಟನೆಯು ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾವಂತ್ರಿಯಂಥ ಸೂಳೆಯಲ್ಲಿಯು ಸಹ ಬಸವಣ್ಣನ ಕಾಯಕ ತತ್ವವು ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮುಗ್ಧ ಸಂಗಯ್ಯನೆಂಬ ಶರಣನು ದಾಮೋದರನು ಕದ್ದ ರತ್ನದ ಸರವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಳುವ ರಾಜ ಬಿಜ್ಜಳನು ಸೂಳೆ ಕಾಮಕ್ಷಿಯೊಂದಿಗೆ ದೇಹ ಸುಖವನ್ನನುಭವಿಸಲು ಶಿವರಾತ್ರಿಯ ಕರಾಳ ರಾತ್ರಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅಂದಿನ ಕಲ್ಯಾಣದ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ದಾಮೋದರನು ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಮಾತಿನಂತೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಕದ್ದ ಸರವನ್ನು ಶರಣೆ ಕಾಶವ್ವನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟಾಗ ಆ ಸರವು ಹೆಗ್ಗಣದ ವಾಸನೆಯನ್ನು ಹರಡಿ ಅವರಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸಲ್ಪಡುವುದು. ಹರೆಯದ ಶರಣ ಸಂಗಯ್ಯನು ಶಿವರಾತ್ರಿಯಂದು ಶಿವಪೂಜೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ದಾಮೋದರನು ಕೊಟ್ಟ ರತ್ನದ ಸರದೊಂದಿಗೆ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುವುದು, ತನಗೆ ಕಾಮಕ್ಷಿಯೆ ಬೇಕೆಂದು ಕೇಳುವುದು, ಆನಂತರ ಕಾಮಕ್ಷಿಯೊಂದಿಗೆ ಲಿಂಗಪೂಜೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವುದು, ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸೋಜಿಗವೆನಿಸಿದರೂ ಸಹ ನಾಟಕವು ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಸಾವಂತ್ರಿ ಮತ್ತು ಕಾಮಕ್ಷಿಯ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ವೇದ್ಯವಾಗುವ ಅವರ ಶರಣ ಧರ್ಮದಿಂದಾಗಿಯೆ ಸಂಗಯ್ಯನು ಆ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಲಿಂಗಪೂಜೆಗಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾವಂತ್ರಿಯು ಕಾಯಕ ತತ್ವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರೆ, ಕಾಮಕ್ಷಿಯು ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ತೋರುವುದು ಮತ್ತು ಸಾವಂತ್ರಿಯು ಆ ಸರವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ ಮಾಡದಲ್ಲಿ ಎಸೆಯುವುದು ನಾಟಕದ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ

[illegible]

ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೆ ಸಂಗಯ್ಯ, ಸಾವಂತ್ರಿ, ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯರ ನಡವಳಿಕೆಯು ಮುಂದೆ ಬಸವಣ್ಣನ ತತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಧನ್ಯತಾ ಭಾವ ಮೂಡುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಯಾಣದ ನಗರದೇವತೆಯು ಹುಚ್ಚಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು ದಾಮೋದರ, ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳರೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ತುಂಬಾ ಸೊಗಸಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಒಮ್ಮೆ ಅವಳು ಸಂಗಯ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ನಿನಗೆಲ್ಲೋ ಹುಚ್ಚು! ಕಂಡೆಯಾ ಕಲ್ಯಾಣವಾ? ಇಂದು ಶಿವರಾತ್ರಿ! ಬೆಳಕಿಲ್ಲ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾವೆ ದೇವರುಗಳೆಲ್ಲ ರಾಜನಿಗೆ ಹೆದರಿ! ನಗರದೇವತೆಯಾದ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಯಾವುದು ನಗರ? ಯಾವುದು ಸ್ಮಶಾನ? ಅಂತ! ಎಂಬಂತಹ ಮಾತುಗಳು ಬಿಜ್ಜಳನ ಕಲ್ಯಾಣದ ಅಂದಿನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಜಾ ಸೇವಕನಾಗಿರುವ ಬಿಜ್ಜಳನು ಮಾರುವೇಷದಲ್ಲಿ ಅದೂ ಶಿವರಾತ್ರಿಯ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಗಾಂಗ ಪೂಜೆಗೆಂದು ಮತ್ತು ಶರಣ ಸಂಗಯ್ಯನು ಲಿಂಗ ಪೂಜೆಗೆಂದು ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಸಂಗಯ್ಯನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಬಸವಣ್ಣನು ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯನ್ನು ತಾಯಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಅಸಹ್ಯವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಲೆ ಮಹಾಮನೆಯನ್ನು ಅರಮನೆಗೆ ಪೈಪೋಟಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಬಸವಣ್ಣನು ಸಮಾಜದ ನೊಂದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಾಂತ್ವಾನ ಹೇಳಲು ಬಯಸಿದ್ದು ಜನರಿಗೆ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ನೀಡುವುದು ಒಂದು ಮುಖವಾದರೆ, ಅದೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಕಾಂತ್ರಿಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡ್ಡಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾಲ ಮಾಗದೆ ಬಂದ ಕಾಂತ್ರಿಯು ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಧಾರ್ಮಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ರಕ್ತಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನಾಟಕದ ಭಿನ್ನ ನಿಲುವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಅಂತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ವಾದ-ವಿವಾದಗಳಿರುವಂತೆಯೆ ಬಿಜ್ಜಳನ ಸಾವಿನ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಕೆಲವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಇವೆ. ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ಶಿವದ್ರೋಹದ ಫಲವಾಗಿ ಶರಣರು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದರು ಎಂದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾದರೆ, ಚಾಲುಕ್ಯರಿಗೆ ದ್ರೋಹ ಮಾಡಿ ಸಿಂಹಾಸನವೆರಿದ ಎಂದು ಚಾಲುಕ್ಯರ ಮಲ್ಲಿಬೊಮ್ಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ಜಗದೇವರು ದ್ವಾರಪಾಲಕರ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಸೂಳೆ ಸಾವಂತ್ರಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿ ಪ್ರತಿಕಾರ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡರು ಎಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಭವಿ ನಾನು ಬಸವಾ ಕ್ಷಮಿಸು ನನ್ನ ಎನ್ನುವ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊನೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗರಿವಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನೊಳಗೆಯೆ ಭಕ್ತಿಯು ಸಹ ಇದೆ ಎಂದು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕವು ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತಹ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಶಿವರಾತ್ರಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೆರಡನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕವು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದೆ. ಕಾಯಕ ಯೋಗಿ ಬಸವಣ್ಣ ಇದರ ನಾಯಕನಾಗಿದ್ದನು. ಈ ಚಳುವಳಿಯು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಳ್ಳರು, ದಲಿತರು, ಕೆಳಜಾತಿಯವರು ಮತ್ತು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಈ ಕಳ್ಳರು, ಕಾಕರು, ಸೂಳೆಯರು ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಕಾಯಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸಾರಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಅನಿಯಾಯಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು

[illegible]

ಹೊಂದಿರುವಂತ ಕಂಬಾರರ ಶಿವರಾತ್ರಿ ನಾಟಕವು ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್ ಕಂಡ ಕನಸು' ನಾಟಕವು ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾದ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಿರುವಂತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್ ಕಂಡ ಮೊದಲನೆಯ ಕನಸು ರಂಜಾನದ ಕೊನೆಯ ರಾತ್ರಿ ಈದ್ ಹಬ್ಬದ ನಸಿಕಿನಲ್ಲಿ, ಟಿಪ್ಪು ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣಯ್ಯ ಬೇಟಿಯಾಗಿ ಭಾವಣಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಯೋಗ ಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ತಪಸ್ವಿಗಳು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಭಂಗ ಬರದಂತೆ ಮಂದಿರವನ್ನು ದುರಸ್ತಿ ಮಾಡಲು ಪೂರ್ಣಯ್ಯನಿಗೆ ಟಿಪ್ಪು ಅಪ್ಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಟಿಪ್ಪು ಸಲ್ತಾನ್ ದೂರದ ಚೀನಿ ಯಾತ್ರಿಕರು ಮೈತ್ರಿ ಸಂಪಾದಿಸಲು ಬಂದು ವಿಶ್ವಾಸದ ಕುರುಹಾಗಿ ಕೊಟ್ಟ ಬಿಳಿ ಆನೆ ಮತ್ತು ಕುದುರೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶೃಂಗೇರಿ ಶ್ರೀಗಳ ಆರ್ಶಿವಾದ, ಚನ್ನಪಟ್ಟಣದ ಜ್ಯೋತಿಷಿಗಳ ಭವಿಷ್ಯ ವಾಣಿಯಂತೆ ವಿಜಯಶ್ರೀ ತನ್ನ ಕೊರಳಿಗೆ ಬಿದ್ದಂತೆ, ನಿಜಾಮರು ತನ್ನ ಸಹಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ, ಹರಿಪಂತ್ ಫಡಕೆ ತಾನು ಹಿಂದೆ ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ. ಕೊನೆಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರ ದಂಡು ಜಾಗ ಕಾಲಿ ಮಾಡುವಂತೆ, ಪೆಂಗೊ ದೇಶದ ಗುಲಾಬಿ ಗಿಡಗಳ ಮೊಗ್ಗರಳಿ ನಿಂತಂತಾಗಿ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಆನಂದ ಮುಗಿಲೆತ್ತರಕ್ಕೆರುವುದು ಟಿಪ್ಪು ಕಂಡ ಕೊನೆಯ ಕನಸಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕವು ಇತಿಹಾಸಕಾರರಾದ ಮೆಕೆಂಝಿ ಮತ್ತು ಕಿರಮಾನಿಯವರ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಿಂದ ಹೊಸ ಯುದ್ಧ ಸಾಮಗ್ರಿ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ, ನಿಝಾಮನಿಗೆ ತನ್ನ ತಪ್ಪಿನ ಅರಿವಾಗಿ ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ ಪತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ, ಹರಿಪಂತ ಫಡಕೆಯಿಂದ ಬಂಧುತ್ವದ ಸಂದೇಶ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈಗೆ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕೊನೆಯ ಕನಸಿನಿಂದ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಕೊನೆಗೂ ನನಸಾದ್ದು ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿಯೇ ಹೊರತು ಅವನ ಕನಸಲ್ಲ' ಎಂಬುದರಿಂದ ೧೯೪೭ರಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗುವುದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪುವಿನ ವಂಶಜರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕದಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡು ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ ಅವರ 'ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ' ನಾಟಕವು ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ನಡೆಯುವಂತ ಸ್ವಯಂವರದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯೂರಿನ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸರ ಮಗಳಾದ ಭಾಮೆಗೆ ಸ್ವಯಂವರ ಏರ್ಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಭಾಮೆಯು ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡು ಕಾಲ ಕಳೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಯು ಇಡಿ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೆ ಸುತ್ತುವರಿಯಬೇಕೆಂಬ ಮಹದಾಸೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಆಸೆಯು ಆಸೆಯಾಗಿಯೆ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆಯೆ ಹೊರತು ಈಡೇರಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಈಡೇರಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಬರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬಕ್ಕೆ ಅಣ್ಣಂದಿರಾದ ಜಯರಾಮ ಮತ್ತು ಜಗನ್ನಾಥರು ಒಂದು ಕಂಪ್ಯೂಟರನ್ನು ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾಮೆಯು ಕಿಟ್ಟುವಿನ ಜೊತೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಆ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್‌ನ ಮೂಲಕ ಅಂತರ್ಜಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ವಿವರವನ್ನು ನೀಡಿ ವರರು(ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು) ಬೇಕಾಗಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ

ದೇಶಗಳಿಂದ ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಭಾಮೆಯನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಾರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯೂರಿನಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಸಮಾರಂಭವೆ ಸ್ವಯಂವರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಭಾಮೆಯು ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಲೋಕ ಭಿನ್ನ ಇರುತ್ತದೆ ಅನ್ನೋದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು, ಆದರೆ ಲೋಕದೊಳಗೆ ಇಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನವುದು ಗೊತ್ತಿರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಲಾಭವಾಯಿತು ಎಂದು ಸಂತಸ ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದ ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಗುಡ್ ಬೈ ಎಂದು ಅವರವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮನಸುಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟದಂತೆಯೆ ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಈ ನಾಟಕದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಸುಜಾತ ಅಕ್ಕಿ ಅವರ 'ಚಾಮಚೆಲುವೆ' ನಾಟಕವು ಜಾನಪದದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿರುವಂತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಹದಿನೇಳು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಕಥಾನಕವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಪುರಾಣಕಥೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ಧಿನಿಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾದ ಚಾಮುಂಡಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಚಾಮುಂಡಿಯು ಕೆಳಜಾತಿಯ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳಾಗಿದ್ದು, ಮೇಲುಜಾತಿಯ ನಂಜುಂಡನೊಡನೆ ಪ್ರೇಮ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಘರ್ಷ, ಮಾತಿನ ಚಕಮಕಿಯನ್ನು ತುಂಬಾ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಜಾತಿ ತಾರತಮ್ಯ ಮತ್ತು ಲಿಂಗ ತಾರತಮ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಬಹುಷಃ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸುಜಾತ ಅಕ್ಕಿಯವರಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಅದರೂ ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾದ್ಯವಾಗುವುದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಈ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವೊಂದು ಗೊಂದಲಗಳು ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಈ ವಿಷಯದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಕುಲಕ್ಕೆ ಜಯ ದೊರೆಯುವದರೊಂದಿಗೆ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೂ ಅವರದೆಯಾದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ 'ಒಂದು ಗಂಡಿಗೆ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು' ಇದ್ದೆ ಇರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕ ತೋರಿಸಿಕೊಂಡುತ್ತದೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶಯವನ್ನು ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಪುರುಷನ ಭೋಗ ಜೀವನಕ್ಕೆ ರಹದಾರಿಯೆನೊ ಎನ್ನುವ ಅನುಮಾನವು ಸಹ ಕಾಡತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ ಕೆ.ವೈ ಅವರ 'ಪಂಪ ಭಾರತ' ನಾಟಕವು ಪಂಪನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಪಂಪನ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಪಂಪ ಭಾರತದ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಹೊಂದಿರುವಂತಹ ಹೊಸ ಪಠ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಂಪನು ಪಂಪಭಾರತ ಕಥೆಗೆ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿಯವರು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪಂಪ ತನ್ನ ಯೌವನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದ, ಆನಂತರ ತನ್ನ ಇಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಏನಾದ? ಎಂಬ ಕತೂಹಲ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಭೂತ, ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭವಿಷತ್ತು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಗಾಧರಂ ಶಾಸನದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪೋಸ್ಟರ್ ಹಚ್ಚಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಮತಾಂತರ ನಿಷೇಧದ ಸರ್ಕಾರಿ ಆದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟನೆಯು ನಾಟಕದ ಮಹತ್ತರ ತಿರುವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಪನ ತಂದೆ ಭೀಮಪಯ್ಯ ವೈದಿಕ ಮತದಿಂದ ಜೈನ ಮತಕ್ಕೆ ಮತಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ.

ವರ್ತಮಾನದ ಮತಾಂತರ ನಿಷೇಧ ಕಾನೂನು ಜಾರಿಯ ಆದೇಶವನ್ನು ಗಂಗಾಧರಂ ಶಾಸನದ ಮೇಲೆ ಅಂಟಿಸಿರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದರೂ, ಅದೆ ನಾಟಕದ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಸನದ ಮೇಲೆ ಅಂಟಿಸಿರುವ ಪೋಸ್ಟರ್‌ನ್ನು ಹರಿಯಲು ಹೋದಾಗ ಒಬ್ಬ ಧಡೂತಿ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಧಮಕಿ ಹಾಕಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಓಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಶೋಧಕರು ರಾತ್ರಿ ವೇಳೆ ಮತ್ತೆ ಶಾಸನ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೊಬ್ಬ ಮುದುಕ ಎದುರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಗಲು ಕಂಡ ಧಡಿಯನಿಗಿಂತ ರಾತ್ರಿ ಕಂಡ ಈ ಮುದುಕ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಆಪ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಹಗಲು ಬಂದೋರು ಅಕ್ಷರದೊಳಗಿನ ಕತ್ತಲು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದರು, ನೀವು ರಾತ್ರಿ ಬಂದಿದ್ದೀರಿ ನೀವಾದ್ರೂ ಅಕ್ಷರದೊಳಗಿನ ಬೆಳಕು ಹುಡುಕ್ತಿರೋ ಹೇಗೆ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪಂಪನ ಬಗ್ಗೆ ತನಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಅವರಿಗೆ ನೀಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಮುದುಕ ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾ ಸಂಶೋಧಕರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಮುದುಕನ ಬಗೆಗೆ ಕುತೂಹಲ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅವನಾರೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆ ಮುದುಕ ಗಂಗಾಧರಂ ಶಾಸನ ಕಾಯಲು ಅರಿಕೇಸರಿ ನೇಮಿಸಿದ್ದ ಕಾವಲುಗಾರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ವಿಷಯ ತಿಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಸಂಶೋಧಕರು ಭೂತ, ದೆವ್ವ ಎಂದು ಕಿರುಚಿಕೊಂಡು ಮೂರ್ಛೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಭೂತದ ಪಾತ್ರಗಳು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಆವಾಹನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಪಂಪನು 'ಮಹಾಭಾರತ'ದ ಕತೆ ಬರೆಯಲು ಹೊರಟಾಗ ಅರಿಕೇಸರಿಯೊಂದಿಗೆ ಕರ್ಣನನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಿದ್ದ, ಇಡೀ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪಂಪನ ಹೃದಯ ಗೆದ್ದಿದ್ದವನು ಕರ್ಣ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣ ಸಾಮಂತನೆ ಹೊತು ಸಾಮ್ರಾಟನಲ್ಲ. ಇದು ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಮಹತ್ವಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದ ಪಂಪ ಅರಿಕೇಸರಿಯನ್ನು ಅರ್ಜುನನೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪಂಪನಿಗೆ ಜೀರ್ಣವಾಗದ ವಿಷಯ. ಅಲ್ಲಿಂದಲೆ ಅವನಿಗೆ ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಮೂಡಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಜುನ ನಾಯಕನಾದರೂ ಕರ್ಣ ಅವನ ಮಾನಸ ಪುತ್ರನಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಡಿ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ಕರ್ಣರಸಾಯನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿಯವರು ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಿಂದೆ ನಡೆದಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಒಂದು ಕಥಾನಕಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಅರಿಕೇಸರಿ ತನಗೆ ಕರ್ಣ ಆಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಜುಗುಪ್ಸೆಯಲ್ಲೆ ಪಂಪ ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಆಸ್ಥಾನ ತ್ಯಜಿಸಿ ತನ್ನ ಅಗ್ರಹಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವೈದಿಕರ ಮತ್ತು ಜೈನರ ನಡುವಿನ ದೊಂಬಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರೊ ಪಂಪನ ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಆ ದೊಂಬಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಪ ಏನಾದ? ಪಂಪನ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೈದಿಕರು ಹಾಗೂ ಜೈನರು ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬರು ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಪಂಪನನ್ನು ಕೊಂದಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಪ್ರಾರಂಭದ ಊಹೆಗೂ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಕಾರಣಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಪಂಪನು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದೃಶ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಥವಾ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ದೃಶ್ಯದಂತಿದೆ. ಇಡಿ ಶಾಸನವನ್ನು ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಪಂಪ ಇಷ್ಟು ವರ್ಷ ಅಕ್ಷದೊಳಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೆ ಬಂಧಿಸಿಕೊಂಡವನು. ಪಂಪ ಕರ್ಣನಿಗೆ ಈ ಮೊದಲೆ ವ್ಯಾಸ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಅವಕಾಶಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ನೆನೆಯದಿರಣ್ಣ ಭಾರತದೊಳಿಂ ಪೆರರಾಮುಂ ನೆನೆವೊಡೆ ಒಂದೆ ಚಿತ್ತದಿಂ ಕರ್ಣನಂ ನೆನೆಯೆ' ಎಂದು ಮನದುಂಬಿ ಹಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ ಕರ್ಣನ ಅತೃಪ್ತಿ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಸನಿಂದ ತನಗಾದ ಅನ್ಯಾಯ ಪಂಪನಿಂದಾದರೂ ಸರಿಹೋಗಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪಂಪ ಯಾಕೆ ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕೊರಗು ಅವನದು. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪಂಪನಿಗೆ ಕೇಳಿ ಅವನಿಂದಲೆ ಉತ್ತರ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಛಲದಿಂದ ಅವನೂ ಗಂಗಾಧರಂ ಶಾಸನದ ಹತ್ತಿರವೆ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ ಪಂಪನಂತೆಯೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದ್ರೌಪದಿ ಸ್ವಯಂವರ ಹಾಗೂ ಕರ್ಣನ ಅವಸಾನದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದ್ರೌಪದಿಯ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯ ಕಣ್ಣ ನೋಟದಿಂದ ವಿಚಲಿತನಾದ ಕರ್ಣ ಅವಳ ಕಣ್ಣ ಬಿಂಬದಲ್ಲಿ ಮತ್ಸ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಭೇದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತೀರ್ಪುಗಾರರ ಪ್ರಕಾರ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ದ್ರೌಪದಿಯ ಕಣ್ಣನ್ನು ಸಂಧಿಸಿದ ಆ ಗಳಿಗೆಯೆ ಮುಂದೆ ಅವನಿಗೆ ಮೃತ್ಯುವಾಗಿ ಕಾಡಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಕಥಾನಕ. ಅರ್ಜುನ ಸತ್ತರೂ ಸರಿ, ಕರ್ಣ ಸತ್ತರೂ ಸರಿ ಕುಂತಿಗೆ ಐದು ಜನ ಮಕ್ಕಳು ಉಳಿದೆ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೆ ತನಗೂ ಐದು ಜನ ಗಂಡಂದಿರು ಉಳಿಯಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವ ದ್ರೌಪದಿಯ ಷರತ್ತು ಕರ್ಣನ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ಣ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನತದೃಷ್ಟ. ಆಪ್ತಮಿತ್ರನೆಂದು ತಿಳಿದ ದುರ್ಯೋಧನ ಕರ್ಣನ ಹುಟ್ಟನ್ನು ತಿಳಿದವನೆ, ಅದಕ್ಕೆಂದೆ ಕರ್ಣ ಭಾನುಮತಿಯರ ಪಗಡೆಯಾಟದ ಸರಸವನು ಉದಾರತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಕುಂತಿಯ ಮಗನೆಂದು ತಿಳಿದೂ ವಂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಸೆಯನ್ನು ಚಿಗುರಿಸಿ ನಾಟಕವಾಡಿ ಪ್ರಾಣ ತೆಗೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಅರಿಕೇಸರಿಯು ತನ್ನ ಮಗ ಭದ್ರದೇವನು ಪಂಪನ ಅಗ್ರಹಾರಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಇಡಿಸಿ ಗಲಭೆ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ತಿಳಿದು ಅಸಹಾಯಕನಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಪಂಪನ ಸಾವಿನ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಕಥಾ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತ ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದರಂತೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು

ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪಠ್ಯವು ಓದುಗನಿಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪಾತ್ರವಯಿಸುತ್ತವೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲಿತಗಳು:

೧) ನಾಟಕಕಾರನ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ನಾಟಕಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದರಿಂದ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೨) ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಎಲ್ಲಾ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತರುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯದ ಕೆಲಸವಾಗುತ್ತದೆ.

೩) ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳಾದ ಮಾತು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತಯೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೪) ನಾಟಕವನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ಸಹ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರಿತು ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೫) ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮೂಲ ಕೃತಿಗೆ ಅಥವಾ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆಯಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೬) ನಾಟಕಕಾರನ ಯೋಚನೆಗಳು ನೇರವಾಗಿಯೆ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವಾಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು ತುಂಬಾ ಜಾಗೃತವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೭) ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಠ್ಯವು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಾಗ ತನ್ನ ಅಸ್ಥಿತ್ವವನ್ನು ಹಾಗೆಯೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಸಹಾಯಕನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೮) ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಕಾರನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕೃತಿಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆಯೆ ತೋರಿಸುವಂತ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೯) ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕದ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತರುವಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕು.

೧೦) ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ನಟನೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ಹೋದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಿಫಲತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಮುಖ್ಯನೋ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮುಖ್ಯನೋ ಎಂಬುದನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತಾನೆ.

೧೧) ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಸಫಲತೆ ಮತ್ತು ವಿಫಲತೆಗಳೆರಡೂ ಅವರಲ್ಲಿಯೆ ಇರುತ್ತವೆ.

[illegible]

೧೨) ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕದ ಸಮಗ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ತುಂಬಾ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೧೩) ನಾಟಕಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಆಗ ಅದರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ಸು ಲಭಿಸುತ್ತದೆ.

ಅನುಬಂಧ

ಗ್ರಂಥಋಣ

ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧) ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ : ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು ಸಾಗರ, ೨೦೦೭

೨) ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ : ಶಿವರಾತ್ರಿ, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೧

೩) ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ : ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ ೨೦೦೦, ಎರಡನೆ ಮುದ್ರಣ ೨೦೦೭

೪) ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ ಕೆ.ವೈ : ಪಂಪ ಭಾರತ, ಭಾವ ಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೫

೫) ಸುಜಾತ ಅಕ್ಕಿ : ಚಾಮಚೆಲುವೆ, ವಿಸ್ಮಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೨೦೧೨

ಪೂರಕ ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧) ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ : ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು ಸಾಗರ, ೧೯೯೪

೨) ಅಮೂರ ಜಿ.ಎಸ್ : ನಿಂದ ಹೆಜ್ಜೆ, ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ ಪ್ರಕಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೪

೩) ಅಮೂರ ಜಿ.ಎಸ್ : ಸಮಾರಾಧನೆ, ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ ಪ್ರಕಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೭

೪) ಅಮೂರ ಜಿ.ಎಸ್ : ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ ೨೦೦೮

೫) ಅ.ನ ಕೃಷರಾಯ : ನಾಟಕ ಕಲೆ, ಸಾಗರ ಪ್ರಾಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೬

೬) ಬಸವರಾಜ ಡೋಣೂರ : ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ನೀಲ ಪರ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ ಧಾರವಾಡ, ೨೦೦೭

೭) ಬಿ.ಸಿ ಸನ್ಮಾನ ಗ್ರಂಥ : ಬಹುರೂಪಿ, ಪ್ರೊ. ಬಿ.ಸಿ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೧

೮) ದೇವದಾಸ ಕಳಸದ :ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ವಿಧ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ, ೨೦೦೬–೨೦೦೭

೯) ಗವಿಸಿದ್ದಪ್ಪ ಎಚ್. ಪಾಟೀಲ : ರಂಗಸಿರಿ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗೇಶ್ವರ ಪ್ರಕಾಶನ ಗುಲ್ಬರ್ಗ, ೨೦೦೬

೧೦) ಗಣೇಶ ಅಮೀನಗಡ : ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಸಂಗ, ಅರಿವು ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೪

೧೧) ಹಳ್ಳಿಕೇರಿ ಎಫ್.ಟಿ ಮತ್ತು ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಕೆ. : ದಶಕದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ ಹಂಪಿ, ೨೦೦೨

೧೨) ಜಗನ್ನಾಥ ಹೆಬ್ಬಾಳ(ಸಂ) : ಅಕ್ಷರ ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜು ಬೀದರ್, ೨೦೦೩

೧೩) ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳಿ : ರಂಗ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಹಂಪಿ, ೨೦೦೧

೧೪) ಕಲಬುರ್ಗಿ ಎಂ.ಎಂ : ಮಾರ್ಗ ಸಂಪುಟ–೩, ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೦

೧೫) ಕರೀಗೌಡ ಬೀಚನಹಳ್ಳಿ : ಬಸವಣ್ಣ–ಪುನರ್ಲೇಖ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೨೦೧೫

೧೬) ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ. : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೩–೧೯೯೩

೧೭) ನಾಗಭೂಷಣ ಎ.ಆರ್ : ನಾಟಕ ಅಂತರಂಗ, ಸಂಚಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೦
೧೮) ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ : ರಂಗವಿಹಾರ, ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೫
೧೯) ಪ್ರಸನ್ನ : ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೮೫
೨೦) ಪಾರ್ಶ್ವನಾಥ್ ಹೆಚ್.ಎ : ರಂಗಲೋಕ, ಸಂವಹನ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೨೦೦೩
೨೧) ಪ್ರಧಾನ್ ಗುರುದತ್ತ(ಸಂ): ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್–ಡಾ.ಮೀರಾಮೂರ್ತಿ, ನವ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೨
೨೨) ರಾಮನಾಥ್ ಹೆಚ್.ಕೆ : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಕಾಸ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬುಕ್ ಏಜೆನ್ಸೀಸ್, ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೦–೨೦೦೭
೨೩) ರಾಜು ಹೆಗಡೆ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೭
೨೪) ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ : ಸದ್ಯದ ಹಂಗು, ಪಲ್ಲವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಚನ್ನಪಟ್ಟಣ, ೨೦೧೩
೨೫) ರಾಜಶೇಖರ ಕದಂಬ : ರಂಗದಂಗಳ, ತನುಮನ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೨೦೦೯
೨೬) ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ಕಾ.ವೆಂ : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸುಮುಖ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೫
೨೭) ಶಾಮರಾಯ ತ.ಸು : ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೨–೨೦೦೭
೨೮) ಸಿರಿಗೇರಿ ಯರಿಸ್ವಾಮಿ : ರಂಗಲಹರಿ, ಅನ್ನಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಿರಿಗೇರಿ ಬಳ್ಳಾರಿ, ೨೦೦೬
೨೯) ಶ್ರೀರಂಗ(ಸಂ) : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭
೩೦) ವೆಂಕಟರಾಮ್ ಎನ್.ಎಸ್ : ನವ ಕರ್ನಾಟಕ ಕೈಪಿಡಿ–ರಂಗಭೂಮಿ, ನವ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೧
೩೧) ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ ಹಂಪಿ, ೧೯೯೭
೩೨) ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸನತ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೭

ಅಂತರ್ಜಾಲ:

1) www.shivasanchara.org
2) www.rangayana.org